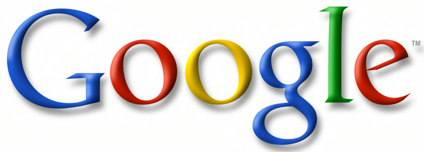
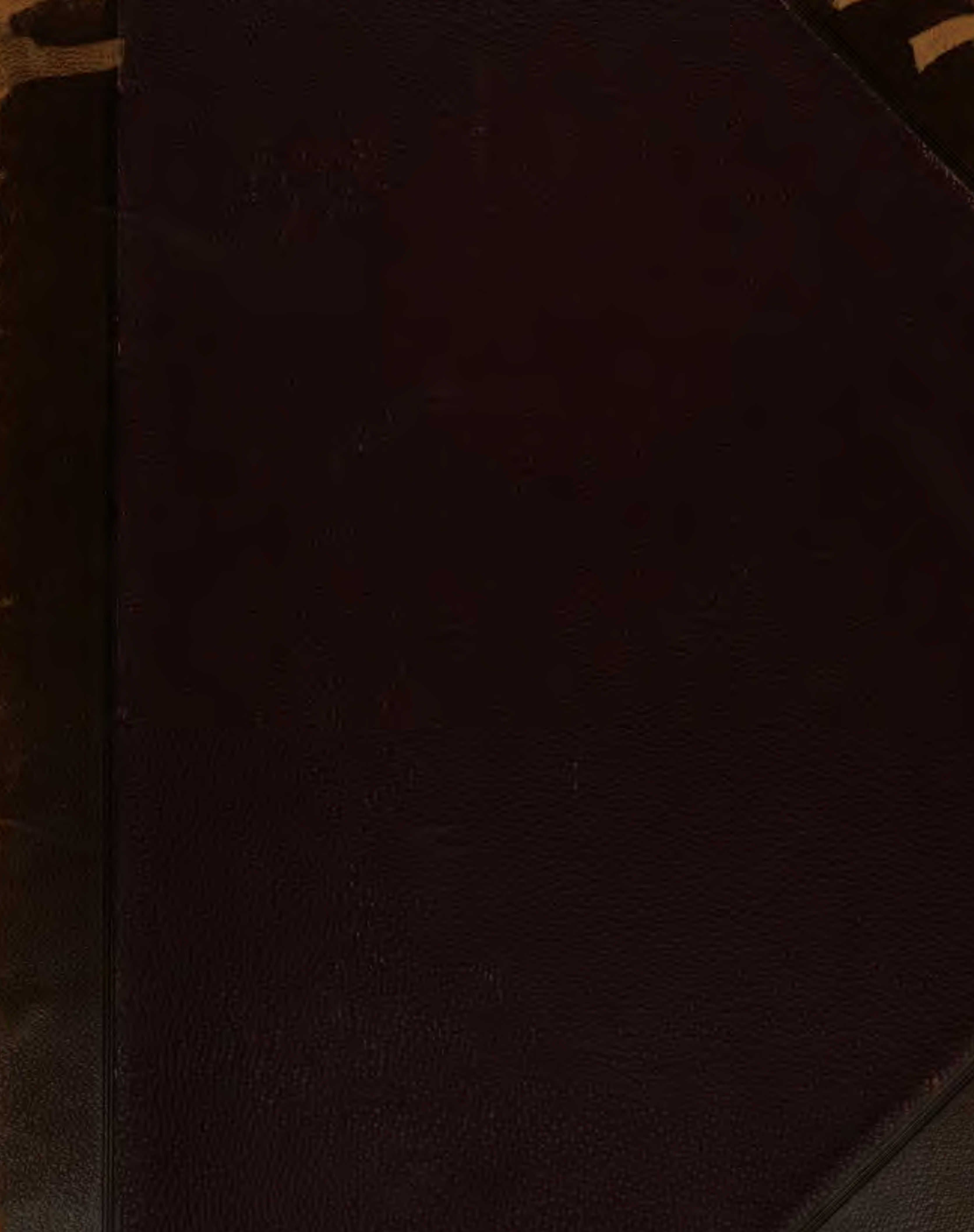





DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST CURTIUS UND RICHARD SCHÖNE.

NEUE FOLGE

ACHTER BAND

DER GANZEN FOLGE

DREIUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.



BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1876.

INHALT.

Seite

E. Curtius, die Darstellungen des Kairos (hierzu Taf. 1 u. 2, 1—4) 1
——— die griechische Kunst in Indien (hierzu Taf. 11 und 5 Holzschnitte) 90
——— zwei Terracotten des Antiquariums in Berlin (hierzu Taf. 15) 166
K. Dilthey, über die Darstellungen der kindermordenden Medea (hierzu Taf. 8) 63
H. Dütschke, Admetos und Alkestis (hierzu Taf. 9) 72
R. Engelmann, Herakles mit Erginos 20
R. Förster, über den Sarkophag von Wiltonhouse 79
W. Gebhard, das braunschweigische Onyxgefäss 128
G. Hirschfeld, Teos (hierzu Taf. 5 mit einer Hilfstafel und ein Holzschnitt) 23
F. Matz, über ein Relief in Palazzo Colonna (hierzu Taf. 4) 18
C. Th. Michaelis, Bemerkungen zur sicyonischen Malerschule 30
C. D. Mylonas, drei griechische Spiegel (hierzu Taf. 14) 161
P. Pervanoglu, Diptychon des städtischen Museums zu Triest (hierzn Taf. 12) 131
E. Petersen, die neueste Erklärung der Westgiebelgruppe des Parthenon 115
C. Robert, neue Fragmente der Parthenonskulpturen 95
——— Iphigeneia in Tauris (hierzu Taf. 13) 133
——— die Ausgrabungen in Tanagra (mit Holzschnitten) 148
A. v. Sallet, Zeus, Poseidon und Nike, Vasenbild (hierzu Taf. 10) 86
E. Schulze, Marmorbüste eines römischen Feldherrn (hierzu Taf. 3) 9
G. Treu, Aphrodite Anadyomene, Terracottagefäss des K. Museums zu Berlin (hierzu Taf. 6 u. 7) . 39
——— der Teller des Duris im Berliner Museum (hierzu ein Holzschnitt) 88
R. Weil, Münzfund vom Dipylon 163

MISCELLEN.

E. Curtius, die Entdeckung des zweiten Sesostrisbildes bei Smyrna durch Carl Humann (hierzu zwei Holzschnitte) 50
——— zur Topographie der Propyläen 53
P. W. Forchhammer, zu den Terracotten von Tanagra 47
G. Hirschfeld, ein smyrnäischer Grabstein (hierzu Tafel 2, 5) 47
A. Michaelis, sepulcrales Weihrelief in Mannheim 48
——— Fragment eines attischen Decrets (hierzu eine Lithographie) 104
——— Cesarini-Ludovisi 106
——— zu den Orestes-Sarkophagen 107
E. Plew, Apollon Krateanos 113
Th. Schreiber, die Anadyomene und der Monoglenos des Apelles 108

A. Trendelenburg, zwei zusammengehörige Fragmente des capitolinischen Stadtplans (hierzu ein Holzschnitt) 52
P. Weizsäcker, zur Periegese des Pausanias 45
U. von Wilamowitz-Möllendorff, die Eidechse des Diokles und die Einäugige des Apelles . . . 168

Berichtigung zu Jahrg. 32 S. 130 62

BERICHTE.

Aus Triest und Athen 54
Sitzungen der archäologischen Gesellschaft in Berlin 57 113 173
Festsitzung des archäologischen Instituts in Rom 55
Chronik der Winckelmannsfeste, Rom 170
Bonn 171
Berlin 172

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

Berichte 1—3 175
Inschriften von Olympia 1—3 von E. Curtius (mit Holzschnitten) 178
4 von A. Kirchhoff 183

Allgemeiner Jahresbericht für 1875 von R. Engelmann 187

Verzeichniss der Mitarbeiter 201

ABBILDUNGEN.

Taf. 1. Kairos.
Taf. 2, 1—4. Zum Kairos; 5. Grabrelief in Smyrna.
Taf. 3. Römische Büste in Petersburg.
Taf. 4. Relief in Palazzo Colonna.
Taf. 5 und Hilfstafel. Sculpturen vom Dionysostempel in Teos.
Taf. 6. Aphrodite Anadyomene, Terracottagefäss in Berlin.
Taf. 7. Aphrodite Anadyomene, Terracottagefäss in Petersburg.
Taf. 8. Medea.
Taf. 9. Admetos und Alkestis.
Taf. 10. Vasenbild aus Cervetri.
Taf. 11. Proben griechischer Kunst in Indien.
Taf 12. Diptychon in Triest.
Taf. 13. Iphigeneia in Tauris.
Taf. 14. Griechische Spiegel.
Taf. 15. Terracotten des Berliner Museums.

DIE DARSTELLUNGEN DES KAIROS.

(Hierzu Tafel 1 und 2, 1–4.)

Wir sind zu sehr gewöhnt, die griechische Götterwelt als ein fertiges System zu betrachten. Sie ist vielmehr, so lange die Nation innerlich lebendig blieb, in fortwährender Entwicklung begriffen gewesen, und nur wenn wir diesen geschichtlichen Prozess der griechischen Götterlehre verstehen, werden wir die Ideen und Gestalten derselben richtig zu beurteilen im Stande sein.

So lange die Hellenen vom Morgenlande abhängig blieben, war die Vorstellung von einer Gottheit mit unbegränzter Machtfülle vorherrschend. Sowie das Volk geistig selbständig wurde, trat die pantheistische Auffassung zurück; mit der Gliederung in Stämme und Staaten erhielten auch die Gottheitsbegriffe an den verschiedenen Orten ihr eigenthümliches Gepräge und es gestaltete sich aus persönlichen Wesen mit verschiedenen sich gegenseitig begränzenden Machtsphären der olympische Götterkreis.

Darin hat aber der gestaltende Trieb des griechischen Geistes keinen Abschluss gefunden, sondern es entsteht nun eine Reihe von göttlichen Wesen zweiten Ranges, '*δεύτεροι θεοί*', wie sie Maximus, der Platoniker aus Tyrus, nennt[1]), und diese sind wieder verschiedener Art. Entweder gehören sie dem ältesten Volksglauben an und sind nur deshalb, weil sie keine umfassendere Anerkennung gefunden haben, gleichsam durch Annexion, den grossen Nationalgottheiten beigeordnet worden, wie z. B. Hebe der Hera und Eros der Aphrodite, oder es sind Ideen, welche im Fortschritte nationaler Bildung als besonders inhaltsvolle, für öffentliches und Privatleben wichtige sich geltend machten, so dass sie zu dämonischen Persönlichkeiten erhoben wurden.

Der Uebergang aus dem abstrakt Gedachten zu dem persönlich Vorgestellten erfolgt so allmählig, dass eine scharfe Gränzlinie unmöglich ist; daher ist man bei der unter uns üblichen Schreibweise so häufig in Verlegenheit, ob man in den Dichtertexten ein Wort, das einen solchen Begriff ausdrückt (wie z. B. Dike, Pheme, Concordia u. s. w.) als Eigennamen kennzeichnen soll oder nicht.

Einige Begriffe sind von den Dichtern als persönliche Wesen aufgefasst, z. B. Angelia, des Hermes Tochter, bei Pindar (Ol. VIII, 81), ohne dass die bildende Kunst diesem Vorgange gefolgt ist; andere sind bildlich als Personen dargestellt, aber von den Dichtern nicht als solche behandelt, wie z. B. der Agon.

Wenig Begriffe treten aber sowohl in der Litteratur wie in der Kunst so bedeutend hervor und gehören so sehr zu der Signatur des hellenischen Volkscharakters, wie der Begriff des **Kairos**. Denn keine Sprache hat wohl mit so scharfer Logik den Begriff der Zeit nach zwei Seiten aufgefasst und in zwei Wörter gespalten, wie die griechische in Kairos und Chronos, indem der eine die Zeit bezeichnet als den äusseren Rahmen, innerhalb dessen alles menschliche Thun sich bewegt, der andere die Zeit so weit sie unser ist, die unmittelbare Gegenwart, die Zeit in Beziehung auf den Inhalt, welchen wir ihr geben, also den für jedes Handeln entscheidenden Augenblick, dessen Benutzung die Voraussetzung und die Bürgschaft des Gelingens ist.

Dem homerischen Epos ist Kairos noch fremd; bei Hesiod[2]) taucht er auf in dem Sinne des dem

[1]) Maximus Tyrius XIV.

[2]) E. 694 *μέτρα φυλάσσεσθαι· καιρὸς δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος.*

richtigen Maasse nahe verwandten Begriffs des passenden Zeitpunkts, und in dem Wettkampfe zwischen Homer und Hesiod wird es als Kennzeichen des Weisen angegeben 'die Gegenwart recht zu verstehen und dem Kairos zu folgen' [3]).

Während der höchsten Entfaltung hellenischer Thatkraft ist auch der Kairosbegriff zur vollsten Geltung gekommen und Kimons Freund Ion hat ihn zuerst als das jüngste Kind des Zeus mit seiner dämonischen Macht in einem Hymnus gefeiert [4]). Nun wird er das rechte Wahrzeichen attischer Spannkraft, wie sie Thukydides mit dem Worte *δραστήριον* bezeichnet [5]). In Sophokles' Elektra bewegt sich der ganze Eingang der Tragödie um den Begriff des Kairos als des Helfers und Beistands bei jeder kühnen That, und wo sie sich dem Schlusse nähert, indem Orest mit Pylades ins Vaterhaus eindringt, tritt derselbe von Neuem in den Vordergrund: die entschlossene Thatkraft des Mannes im Gegensatze zu weiblicher Gefühlsschwelgerei [6]). Gorgias schrieb eine Lobrede auf den Kairos [7]), Menandros nannte ihn einen Gott und den Lehrer der Menschen. In der Arzneikunde hat er eine grosse Bedeutung gewonnen und auch die Phantasie der Künstler in vorzüglichem Grade angeregt. Denn während Chronos eine kalte abstracte Vorstellung war, welcher man nur schwer eine plastische Seite abgewinnen konnte — daher der Anstoss an dem 'Fusse der Zeit' in Euripides' Alexandra [8]), — hat ein so vielseitig wichtiger, lebensvoller, inhaltreicher Begriff wie der des Kairos zur bildlichen Auffassung hingedrängt, und auch, nachdem mit dem Verfalle hellenischer Nationalität die begriffliche Scheidung zwischen Kairos und Chronos sich verloren hatte, hat sich der bildliche Ausdruck, den die Griechen dem Kairos gegeben, lange erhalten und ist merkwürdig populär geblieben.

Welcker hat die ganze Ueberlieferung von der bildlichen Darstellung des Kairos zuerst zusammengestellt; O. Jahn hat ihn in einem verschollenen Kunstwerk glücklich nachgewiesen [9]). Es bleibt noch eine zwiefache Aufgabe, zu welcher ich einen Beitrag zu geben versuche: erstens die Entstehung des bildlichen Ausdrucks genauer festzustellen, und zweitens die Geschichte der Kairosdarstellungen auf Grund eines vollständiger vereinigten Materials zu ergänzen.

Man pflegt den Kairos geradezu in die Reihe der Allegorien zu stellen und sein Bild als Personification eines abstrakten Begriffs aufzufassen, so dass man das Bildwerk des Lysippos mit der *Calumnia* des Apelles zusammenstellt [10]). Wir werden aber sowohl die Kunstgattungen genauer unterscheiden müssen, indem die Malerei in Darstellung des Abstrakten der Plastik mit grösserer Freiheit vorangeht, als auch die verschiedenen Perioden der bildenden Kunst.

Nachdem sich dieselbe in Darstellung der grossen Göttergestalten gewissermassen erschöpft hatte, versuchte sie, durch den Geist der Sophistik angeregt, die religiösen Gedankenkreise mannigfaltiger zu gliedern. Mit psychologischer Reflexion begann man in der Zeit nach Phidias und Polyklet die im Wesen der olympischen Gottheiten ruhenden Ideen zu sondern; es drängten sich also keine willkürlichen Abstraktionen in den Kreis der Götter ein, um die Geltung derselben abzuschwächen, sondern man wollte ihre vielseitige Wirksamkeit nur anschaulicher machen und gleichsam die Lichtfülle derselben in verschiedene Strahlenbrechungen und Farbentöne zerlegen.

Von Peitho, Himeros, Pothos umgeben, erschien Aphrodite nur um so göttlicher. Nike wurde nur in Verbindung mit Zeus und Athene gedacht. Hygieia ist eine Segenskraft derselben Gottheit, von welcher die Athener alles leibliche und geistige

[3]) p. 321 ed. Göttling.

[4]) Paus. V 14, 4.

[5]) Thuk. II 63. Vgl. bei demselben die Ausdrücke *καιρὸν τηρεῖν, λαβέσθαι, παριέναι.* Oertlich: *ἐναυλίζεσθαι τῶν χωρίων οὗ καιρὸς εἴη* (IV, 54).

[6]) Vers 1292 ist *καιρὸς χρόνου* nicht nach Analogie von *πῆμα νόσου* zu nehmen, sondern ganz wörtlich: innerhalb der Zeit der entscheidende Moment. Vgl. Ellendt Lex. Sophocl.

[7]) Dionys. *π. συνθ.* p. 68 R. Blass Att. Bereds. I S. 53.

[8]) Aristophanes Frösche V 100. Vgl. Hense Poetische Personification in griech. Dichtungen I S. 89.

[9]) Welcker Philostratorum imagines p. 695 sq. O. Jahn Berichte der Sächs. Ges. d. Wiss. 1853 S. 49.

[10]) Brunn Künstlergesch. I 368. Helbig Untersuchungen über camp. Wandmalerei S. 216.

Heil zu empfangen glaubten. Auch Eirene war nur eine Seite der Athena; denn wenn man bei der Athena Nike nicht an den blutigen Kampf, sondern an die glorreich erkämpfte Sicherheit des von ihr beschirmten Staates dachte, so war sie selbst ja schon, so gut wie die Parthenos, ihrem Wesen nach eine Friedensgöttin, und der den Plutos tragenden, scepterführenden Frauengestalt, wie sie Kephisodotos bildete, lag im Bewusstsein der Athener gewiss die Idee der Athena zu Grunde, als der mütterlichen Göttin, welche das Unterpfand des Heils von Athen, den Knaben Erichthonios, auf ihrem Arme trägt.

Suchen wir nun nach dem Kreise mythologischer Ideen, in welchem der Kairos wurzelt, so kann meiner Meinung nach kein Zweifel darüber sein, dass er in der Palästra zu Hause ist. Dies beweist der Altar des Kairos am Eingang des Stadions von Olympia [11]), an welchem die zum Wettkampfe sich Rüstenden opferten. Beim Wettkampfe zu Fuss, zu Ross und zu Wagen erweist sich die Geistesgegenwart in Benutzung jedes Vortheils, welchen der Augenblick darbietet, ganz besonders als das die Entscheidung Bringende. Daher die häufige Erwähnung des *καιρός* in Pindars Epinikien. Der Zusammenhang des Kairos mit Hippodrom und Stadion zeigt sich auch in den grammatischen Verbindungen, in welchen das griechische Wort vorkommt, wie *ὑποκάμπτειν τὸν καιρόν, ὑπερβάλλειν τὸν καιρόν, καιροῦ πέρα*, wo der Zeitbegriff übergeht in die Bezeichnung einer örtlichen Schranke, deren vorsichtige Berücksichtigung den Erfolg in der Rennbahn bedingt [12]). Aus demselben Zusammenhange erklärt es sich, dass Kairos als der Name eines Rennpferdes vorkommt [13]).

Hermes ist der Gott der Rennbahn, das Vorbild aller Geschicklichkeit, welche der Wettkampf verlangt, und der Spender des Siegerglücks. Von ihm hat sich die Gestalt des Agon abgelöst, welcher, je nachdem er mit Attributen des Wettkampfes (Halteren, Lanze, Hahn) oder mit denen des Siegs (Libationskanne, Dreifuss, Kranz) versehen ist, den einen oder den andern Begriff darstellt [14]), von ihm auch die Gestalt des Kairos, welcher sich zum Hermes verhält, wie Nike zu Zeus und Athena.

In Olympia standen die Altäre des Kairos und des Hermes Enagonios einander gegenüber. Die örtliche Nachbarschaft bezeichnet den inneren Zusammenhang, wie man Tempel und Bilder ursprünglich identischer Gottheiten neben einander zu errichten pflegte; so die der Gaia und der Demeter in Athen und in Phlya, die der Demeter, Kora und Gaia in Patrai, die der Syrischen Götter und der Aphrodite Urania in Aigeira [15]). Wie der Thor- und Thürgott Hermes, stand der Kairos nach Poseidippos *ἐπὶ προθύροις* [16]). Den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Kairos und Hermes hebt auch Ausonius in seinem Epigramm auf das Bild des Kairos deutlich hervor, indem er ihn als den Dämon bezeichnet, welcher die Gaben des Mercurius den Menschen übermittele [17]).

Hermes war ja der Gott, welcher von allen Göttern dem Menschenleben am nächsten stand, der Gott der Praxis, dessen Thätigkeit Himmel und Erde, Leben und Tod, Tag und Nacht, Geschäft und Spiel, kurz alle denkbaren Gegensätze umfasste. Deshalb war er auch von allen Gottheiten am meisten geeignet, mithandelnd gedacht und dargestellt zu werden. Die Flügel, die ihm von allen Olympiern allein die entwickelte Kunst gelassen hatte, machten ihn besonders geschickt, in dämonische Wesen überzugehen. Endlich kam die Knabengestalt, in welcher man ihn auf Grund alter Volkssagen darstellen konnte, der bildenden Kunst zu mannigfaltiger Verwerthung seines Typus wesentlich zu Statten.

Ich glaube, dass wir hier zwei Gestalten, welche

[11]) Pausanias IV 14, 9.

[12]) Aeschylos Agamemnon 787 Dind. (752 Herm.), wo *καιρὸς χάριτος* das richtige Maass der Huldigung bezeichnet. Man soll hinter demselben nicht zurückbleiben (*ὑποστρέφεσθαι*), noch darf man dasselbe zu weit überschreiten (*ὑπερβῆναι*, *excedere*.) Beide Ausdrücke sind von der Meta entlehnte Bilder, wie die verwandten Ausdrücke *κάμψαι διαύλου κῶλον, ἐκφέρεσθαι, ἔξω δρόμου φέρεσθαι* zeigen.

[13]) Pferd des Adrastos nach Antimachos bei Paus. VIII 25, in demselben Sinne wie *Νίκη* Schiffsname ist.

[14]) Arch. Zeitung XXV (1867) S. 96.

[15]) Welcker Gr. Götterlehre I 324. Peloponnesos I 476.

[16]) Vgl. Benndorf in Gött. Gel. Anzeigen 1869 S. 2065.

[17]) Ep. XII, 5: *Mercurius quae fortunare solet trado ego, quum volui* (nach Gyraldus' Verbesserung).

ihrer Bedeutung nach wie Tag und Nacht von einander verschieden sind, in ihrer plastischen Form aber eine unverkennbare Uebereinstimmung zeigen, als von Hermes ausgehend mit einander verbinden dürfen, den Hypnos und den Kairos.

Gemeinsam ist beiden die geflügelte, vorgeneigte Knabengestalt, gemeinsam das behende Wandeln, der leichte Schritt, das heimliche, aber sichere und unaufhaltsame Nahen, die unwiderstehliche Macht, welche einem zarten Körper einwohnt und ohne Kraftanstrengung überwältigt. Dass aber der Schlafgott noch augenscheinlicher als der Kairos ursprünglich kein Anderer als Hermes sei, wird man nicht bezweifeln können, wenn man des Gottes gedenkt, der vor Ilion die Wachen der Achäer einschläfert und welchem bei den Phäaken die letzte Spende vor Schlafengehen dargebracht wurde, des Senders der Träume. Als solcher erscheint er mit zwei Mohnstengeln im linken Arm, mit geflügeltem Petasos, mit der Rechten das Traumhorn ausschüttend, auf zwei Gemmen unsrer Sammlung [18]).

Sie sind in dem Verzeichnisse derselben den Darstellungen des Mercur zugeordnet worden und zwar mit vollem Recht, wenn auch die genauere Deutung erst durch die neueren Forschungen von Jahn u. A. über den Hypnos an die Hand gegeben ist [19]). Jetzt wird Niemand anstehen, hier dasselbe Motiv zu erkennen, welches in der Madrider Statue allen Kunstfreunden bekannt ist.

Der Schlaf- und Traumgott hat seine in der besten Zeit griechischer Kunst ihm gegebene Gestalt im Wesentlichen behalten. Anders verhält es sich mit dem Kairos.

Nachdem derselbe sich einmal als eine besondere Figur von dem Gott der Palästra abgelöst hatte, wurde er unter Einfluss der Poesie, der Sophistik und sophistischen Rhetorik Gegenstand einer rastlos fortbildenden Erfindungslust. Der agonistische Ursprung trat zurück, wie die Agonistik selbst, und als Repräsentant des glücklichen Erfolgs wurde er den Glücksgöttern zugeordnet, die in demselben Maasse an Bedeutung gewannen, wie die altheiligen Gestalten der Mören und der unter ihnen das Menschenleben regierenden Olympier im Volksbewusstsein erblassten. Dass aber die Schicksalsgottheiten mit der Rennbahn in engem Verhältnisse stehn, zeigen die an Stadien errichteten Heiligthümer der Tyche, und so wurde auch der Kairos im Sinn von *Occasio* oder *Ἀὐτοματία* als ein der Tyche nahe verwandtes Wesen zum Vertreter der an sich unplastischen Vorstellung von der Allmacht des Zufalls. Er wurde deshalb durch eine mehr und mehr in allegorische Spielerei ausschweifende Phantasie mit einer Masse von Attributen überladen, unter denen der Kern seiner Gestalt mehr und mehr verschwand.

Man hat von diesem Ballast mehr als mir richtig scheint, dem Meister Lysippos aufgebürdet, von dem wir nur im Allgemeinen wissen, dass er als Urheber des Kairostypus gegolten hat [20]). Die poetischen und prosaischen Beschreibungen des Lysippischen Kairos geben uns keine Klarheit; sie bezeugen nicht einmal mit Sicherheit, dass er eine freie Figur gewesen sei [21]); es gilt also den Versuch, die Kunstdenkmäler selbst darauf zu prüfen, was sich in ihnen als der ursprüngliche Kern nachweisen lässt.

Unter den erhaltenen Denkmälern sind die Gemmen von Wichtigkeit, weil sie ihrer Natur nach auf knappen Ausdruck des Wesentlichen angewiesen sind. Eine Gemme unsres Museums (Taf. 2, 2), die schon von Benndorf in diesen Kreis gezogen ist, zeigt einen vorsichtig vorwärts eilenden Knaben mit geflügelten Füssen, nach vorne geneigt wie der Hypnos, aber die Rechte niedriger haltend, weil er vor sich eine Wage trägt; die Linke streckt er nach hinten, um seinem Körper das Gleichgewicht zu sichern, denn er läuft auf der scharfen Kante eines Steuerruders [22]).

Beide Symbole sind dem Hermes eigen, das eine dem Handels- und Verkehrsgotte, das andere dem Gott der Agone.

[18]) Klasse III n. 890. 891. S. Tafel 2 n. 3.

[19]) Arch. Zeit. XX (1862) S. 217.

[20]) Vgl. Overbeck Schriftquellen S. 276.

[21]) *Καιρὸς ἠν εἰς ἄγαλμα τετυπωμένος ἐκ χαλκοῦ* bei Kallistratos spricht nicht gegen Relief; denn dass *ἄγαλμα* von Reliefs gebraucht wird, hat Fränkel (*de verbis potioribus quibus opera statuaria Graeci notabant* p. 19) bewiesen.

[22]) Carneol Kl. III. n. 1430. Arch. Zeit. XXI (1863) S. 85.

Mit der Wage in der Rechten erscheint Mercur als Mann stehend auf Gemmen [23]); sie ist der unentbehrliche Begleiter und das Wahrzeichen des Kananiters, des Erfinders des Handels im Mittelmeer; sie ist dann aus einem Werkzeug des Marktverkehrs zu einem Symbol der Glücks- und der Schicksalsentscheidung geworden. Das Steuerruder ist von Anfang an ein Schicksalssymbol, welches der Gott des Wettkampfes auf Grund seiner Verwandtschaft mit Tyche hat. Es wird mit Hermessymbolen vereinigt; wir finden den *caduceus* auf einem Steuerruder liegend dargestellt [24]). Es hat also denselben Sinn wie Scheibe, Kugel und Rad, die Zeichen des unstät rollenden Geschicks.

Auf einer Gemme von sehr guter Arbeit [25]) erblicken wir den Mercur als jungen Mann mit einem Chlamys, stehend, den *caduceus* in der Rechten haltend, im linken Arm ein Füllhorn. Den einen Fuss stellt er in einer dem Poseidon entsprechenden Haltung auf eine Scheibe oder Kugel [26]). Auf dem Kopfe trägt er einen Helm. Im Felde sind Waffen dargestellt; vor ihm ein kurzes Schwert (Harpe?), hinter ihm ein Schild.

Wenn wir sehen, wie der Wettkampf selbst als Agon Waffen tragend personificirt wurde [27]), so werden wir geneigt sein auch auf dieser Gemme die kriegerischen Symbole, namentlich den Helm, welcher der Gestalt einen aresartigen Charakter giebt, auf die unwiderstehliche Macht des Glücks zu deuten. In diesem Sinne finden wir auch unter dem Flügelfusse des Hermes eine Keule dargestellt, und so wird auch wohl die Sage zu deuten sein, dass Herakles in Troizen seine Keule zu den Füssen des Hermes niedergelegt habe [28]). Es ist dieselbe Allgewalt des günstigen Moments, welche in der Gestalt des Kairos, des πανδαμάτωρ, des jüngsten Sohnes des Zeus, wie ihn Ion nannte, anschaulich gemacht ist.

Fassen wir nun die anderen Sculpturen ins Auge, welche den Kairos als Einzelfigur darstellen, so ist das Hauptstück das Relief aus Turin, das Taf. 1 (oben) zum ersten Male nach einem Abgusse in getreuem Nachbilde vorliegt und deshalb auch jetzt erst sicher beurteilt werden kann [29]).

Man hat an der Echtheit des Werks gezweifelt, und eine gewisse Stillosigkeit der Arbeit erregt Verdacht [30]). Ich halte das Relief für ein Werk alter, aber später Zeit, und wenn es in neuerer Zeit gemacht sein sollte, so könnte es nur die genaue Nachbildung einer Antike sein. Denn die Figur ist von einer solchen dramatischen Lebendigkeit und so aus einem Gusse, dass sie nicht als ein Product neuerer Sculptur angesehen werden kann. Auch steckt in den Einzelheiten soviel abgelegene Gelehrsamkeit, wie sie bei einem neueren Fälscher unmöglich vorausgesetzt werden darf. Dahin gehört das Scheermesser, auf dessen runder Schneide der Kairos den Wagebalken balanciren lässt, eine Anspielung auf das sprichwörtliche ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς. Dahin gehört auch das Auflegen des Zeigefingers der linken Hand auf die eine der Wagschalen.

Diese Handbewegung wird in einer Beschreibung des Kairos bei Himerios ausdrücklich angedeutet in den Worten ζυγῷ τὴν λαιὰν ἐπέχων [31]), aber man hat mit den Worten nichts anzufangen gewusst. Jahn hat sie als 'gänzlich unverständlich' beanstandet, Benndorf hat ἐπέχων als Glossem beseitigt [32]) — es ist aber zweifellos richtig und ganz unentbehrlich; denn die dämonische Macht des Kairos soll gerade dadurch ausgedrückt werden, dass er die Entscheidung herbeiführt. Das ist eine der klassischen Zeit angehörige Vorstellung; denn

[23]) III 897.

[24]) Carneol n. 967.

[25]) n. 889. Tölken hebt den strengen Stil hervor und nimmt die Kugel als *pila* in Beziehung auf den Wettkampf.

[26]) Mercur auf einer Kugel: Wieseler Gött. Nachrichten 1874 S. 569.

[27]) Flügeljüngling mit Speer: Arch. Zeit. XXX (1873) S. 74.

[28]) Pausanias II 31. Vgl. De Witte *La consécration de la massue d'Hercule.*

[29]) *Monum. Taurinensia* Tom. II tab. 22. Das Original befindet sich im Hofe der Universität. Den Abguss verdanke ich der gütigen Bemühung des Herrn Löscher in Turin.

[30]) Conze Arch. Zeit. XXV (1867) S. 73*. Brunn Arch. Zeit. XV (1857) S. 35* hat keinen Zweifel an der Echtheit. Beide berufen sich auf das kahle Hinterhaupt, das auch in der Abbildung deutlich zu erkennen ist, um gegen Jahns Zweifel den Kairos zu erweisen.

[31]) Eclogae XIV, 1.

[32]) Arch. Zeit. XXI (1863) S. 82.

auch der homerische Zeus ist nicht bloss der die Wagschalen haltende und neutral beobachtende, sondern er bringt die gleichschwebenden durch seinen Druck in eine schräge Stellung und bewährt sich so als den *ταμίης ταλάντου*. Das ist das *κλίνειν τάλαντα*; diesem Ausdruck entspricht das *ἐπιρρέπειν τάλαντα* bei Theognis und das *χεῖρα ἐπέχειν* bei Himerios. Wie sollte ein Künstler neuerer Zeit diesen Gestus ersonnen haben!

Für den alten Ursprung spricht auch der Umstand, dass ein ganz entsprechendes Relieffragment auf der Akropolis gefunden ist, freilich nur ein Flügelfuss, aber die ganze Haltung lässt keinen Zweifel, dass es derselben Darstellung angehört [33]).

Das sind die Einzelfiguren des Kairos.

Dazu kommt das Gruppenbild, welches durch Jahn zuerst für die Kairosdarstellungen verwerthet worden ist, von ihm aber nach einer falschen Notiz bei R. Rochette *Mon. ined.* pl. XLIII. n. 2 (nach Millin) für ein Mosaik angesehen wurde. Es ist ein Relief, welches noch heute an derselben Stelle befindlich ist, wo es Siebenkees in einem Briefe an Cardinal Borgia (Venezia, 8. Nov. 1789) zuerst beschrieben hat, im Fussboden der alten vereinsamten Bischofskirche in Torcello bei Venedig, ein geringer Ueberrest der einst prachtvollen Lagunenstadt Altinum [34]), deren Einwohner nach Torcello geflüchtet sind. Das Relief ist auf Tafel 1 (unten) nach einem Gipsabgusse zum ersten Male genau abgebildet und kann auch erst jetzt vollständig verstanden werden [35]).

Ich bemerke nur, was sich aus der Anschauung des Monuments zur Ergänzung und Berichtigung der Jahn'schen Beschreibung ergiebt.

Erstens ist der Gegenstand, den der Kairos in seiner Rechten hält, unverkennbar keine Keule, sondern ein Messer, an dem man Stiel und Klinge deutlich unterscheidet. Zweitens kann man aus der Beschaffenheit des Randes, welcher, so weit er alt ist, einem geflochtenen Seile gleicht, mit Sicherheit folgern, dass der Kairos gerade in der Mitte der Composition stand. Es ist nämlich beim Einfügen der Steinplatte in den Fussboden am ersten Absatze der Kanzeltreppe ein Stück am linken Ende abgeschlagen worden, und erst, wenn wir dies wissen, gelingt es die ganze Figurengruppe richtig zu verstehen. Wir erkennen jetzt eine Centralgruppe von drei Figuren, d. i. Kairos mit dem von vorn zugreifenden, lächelnden Jünglinge und dem in Betrübniss nachschauenden Alten; diese Gruppe war wiederum von zwei einander entsprechenden Figuren eingefasst, von denen nur die eine erhalten ist. Sie sind an der Handlung nicht betheiligt und dienen als allegorische Personen dazu, die Gemüthszustände der beiden ihnen zunächst stehenden Figuren der innern Gruppe zu veranschaulichen.

Rechts steht die 'Metanoia', in ihrer ganzen Haltung der abgewendeten und trauernd das Gesicht verhüllenden Gestalt entsprechend, welche auf der Durisschale mit dem Würfelorakel denjenigen darstellt, welcher das Spiel verloren hat [36]). Wenn also die Metanoia neben dem Alten, der den Kairos hat vorübereilen lassen, das bittere Gefühl über den unwiderbringlich versäumten Moment ausdrückt, so muss auf der linken Seite neben dem glücklichen Jüngling etwa eine Prometheia oder Pronoia gestanden habe, welche im Gegensatze zu der gebeugten, weinenden Reue durch frohen Aufblick und vielleicht durch Siegessymbole gekennzeichnet war.

Es erhellt, wie dadurch das ganze Bild an Zusammenhang und Abschluss gewinnt und wie sich in der rohen Arbeit etwa des dritten oder vierten Jahrhunderts nach Chr. eine wohldurchdachte und trefflich geordnete Composition erkennen lässt; es ist eines der spätesten Denkmäler der klassischen

[33]) Abgebildet auf Tafel 2, 4 nach einem Gipsabgusse des k. Museums. Dem Originale sind die Geschlechtstheile weggemeisselt.

[34]) *Aemula Baianis Altini littora villis Mart.* IV, 25.

[35]) An demselben Tage wo ich die Abhandlung über den Kairos in der Arch. Gesellschaft in Berlin vortrug, am 9. Dec. 1874, sprach mein Freund Wieseler in der Göttinger Gesellschaft der Wissensch. über dasselbe Monument und berichtigte seinerseits die bisherigen falschen Vorstellungen über dasselbe. Vgl. Gött. Nachrichten 1874 S. 591. Das Berliner Museum verdankt den Abguss den freundlichen Bemühungen des Herrn Professor Nerly in Venedig.

[36]) *Annali* XXXIX p. 142.

Bildkunst, das in der Geschichte des griechischen Reliefs gewiss eine nicht unbedeutende Stelle einnimmt.

Vergleichen wir diese Darstellungen mit den litterarischen Schilderungen, so erkennen wir in noch höherem Grade, wie alle hier überlieferten Züge sich in den Denkmälern nachweisen lassen: das Scheermesser bei Poseidippos, das *ἐπέχειν χεῖρα* bei Himerios, das *pendere in novacula* bei Phaedrus. Denn das Balanciren auf der hohen Kante eines Steuerruders ist offenbar dem *βαίνειν ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς* oder *ἐπὶ ξυροῦ τύχης* nachgebildet.

Man kann in den Attributen eine schrittweis fortgehende Entwicklung erkennen, indem die darstellende Kunst sich immer mehr von dem Plastischen zu dem der bildenden Kunst Widerstrebenden verirrt.

Um also den Lysippischen Typus herzustellen, müssen wir die Attribute abstreifen, welche einer schon unplastisch erfindenden Kunst angehören. Dahin gehört nach meiner Ansicht nicht nur das Scheermesser, das die Figur nach Poseidippos und dem Relief von Torcello in der Rechten hält, sondern auch die Wage. Die Wage ist eine symbolische Zuthat, welche, in der vorgestreckten Hand gehalten, eine ruhig stehende Figur voraussetzt, wie wir sie auf der Gemme sehen, aber mit einer lebhaft bewegten, ja hastig rennenden Figur in vollem Widerspruch steht. Wenn wir uns den Kairos als freie Figur denken, so ist, wie Jeder fühlen wird, eine solche vorgestreckte Wage vollends unerträglich.

Hat der Kairos, wie wir gesehen haben, im griechischen Stadion seinen Ursprung, so ist nichts wahrscheinlicher als dass der peloponnesische Erzbildner auch von hier sein Hauptmotiv entlehnt hat, und wenn wir auf den besprochenen Gemmenbildern sowie in dem Fragment von Athen und in der Turiner Tafel einen rennenden Epheben sehen, dessen Gestalt auch noch in späten Wiederholungen den Charakter hellenischer Gymnastik deutlich erkennen lässt, so glaube ich annehmen zu dürfen, dass diese behende, auf den Fussspitzen über den Boden hineilende Figur, in welcher die Verbindung von Vorsicht und Schnelligkeit auf das Feinste ausgedrückt war, die eigentliche Schöpfung des Lysippos gewesen sei, der sie vielleicht zuerst als Altarrelief in Olympia componirt hat. Es war eine Figur der Palästra.

Der folgenden Zeit genügte die einfache Darstellung nicht. Die Palästra und Gymnastik hörten auf der Mittelpunkt des Volkslebens zu sein; die abstrakten Ideen von Glück und Schicksal drängten sich unaufhaltsam vor und so wurde dem Kairos-Begriffe nach dieser Seite eine neue Entwicklung gegeben.

Wie der Hermes Enagonios (S. 3) mit einem Fusse auf die Kugel tritt, so liess man nun den Kairos mit beiden Fussspitzen auf einer Kugel sich erheben wie die herculanische Fortuna (Müller-Wieseler II 924), um das Unstäte und jeden Augenblick des Umschwungs Gewärtige des glücklichen Erfolgs zur Anschauung zu bringen. Dies war also im Wesentlichen eine ruhige Figur, wie sie der Beschreibung des Kallistratos zu Grunde liegt (*εἱστήκει ἐπὶ τινος σφαίρας*), wenn auch vielleicht im Haar und in der Chlamys etwas von der Beweglichkeit der Figur angedeutet war. Als genaueres Kennzeichen wurde dieser Figur dann eine Wage in die Hand gegeben.

In einem spätern Stadium (so denke ich mir die weitere Entwicklung) wurden beide Motive, das bewegte und das unbewegte, mit einander verschmolzen; man gefiel sich immer mehr darin, des Schicksals launisches Gaukelspiel in recht augenfälliger Weise zum Ausdruck zu bringen; man stellte den laufenden Kairos auf Kugeln oder Räder und kam so auf das geschmacklose Bild des Radlaufs, welches man irriger Weise bei Kallistratos vorausgesetzt hat [37]); ein Bild, welches zu hässlich und widersinnig ist, um einem klassischen Meister wie Lysippos zugemuthet zu werden.

Nachdem man sich einmal von dem Einfachen und Vernünftigen entfernt hatte, war kein Halt mehr. Immer mehr wurde das unkünstlerisch Gedachte und sprachlichen Formeln Entnommene in den bildlichen Ausdruck hineingetragen, immer zuchtloser griff der allegorisirende Trieb um sich,

[37]) Arch. Zeit. XXI, 84.

die Stirnlocken mit dem kahlen Hinterhaupte, das Scheermesser u. s. w. wurden als witzige Zuthaten eingeführt.

Es ist dem Kairos ergangen, wie einem Volksliede, das in mündlicher Tradition allmählich so umgestaltet und so zersungen worden ist, dass es eine schwierige Aufgabe der Kritik wird, aus der Masse von Interpolationen den Urtext herzustellen.

Mit dem Verfall des griechischen Volkslebens verdunkelte sich auch die Idee des Kairos immer mehr, so dass sie mit der des Chronos zusammenfiel; aus dem Lysippischen Epheben wurde ein alter Mann und in dieser Form erscheint er auf einer Reihe von Gemmen, wo er in die eine Schale einen Schmetterling legt, eine unklare Reminiscenz, wie es scheint, der Psychostasie [38]).

Das immer unklarer und buntscheckiger gewordene Kairosbild hat endlich auch zu Fälschungen Anlass gegeben. Dahin rechne ich das Relief in der Sammlung Montferrand [39]) (Taf. 2, 1).

Hier hält der geflügelte Chronos die Wage mit demselben Gestus der rechten Hand wie auf dem Turiner Relief, welchen der Herausgeber richtig deutet *(il fait descendre la coupe droite)*. Der alte Kopf steht aber mit dem nackten Ephebenkörper in grellem Widerspruch und durch ein handgreifliches Missverständniss ist aus dem sichelförmigen Scheermesser, mit welchem der Nachahmer nichts anzufangen wusste, eine Himmelskugel geworden, die gar keinen Sinn hat [40]). Ausserdem ist die Gruppe durch eine ebenfalls unklare Figur erweitert, welche sich aus einem mit Feuer angefüllten Gefäss zu erheben scheint.

Dieselbe Darstellung hat Lupulus in *Iter Venusinum* als Titelvignette abgebildet, wo die jugendliche hermenartige Figur mit ihrer Rechten die höhere Schale zu stützen scheint. Ob dieser Stein mit dem Petersburger identisch ist, weiss ich nicht zu entscheiden; sicherlich aber hat dies Denkmal keinen besseren Anspruch auf antiken Ursprung [41]). Das sind die letzten Ausläufer der Kairosbilder, deren wechselvolle Geschichte ich anfzuklären gesucht habe [42]).

E. Curtius.

[38]) Cade VIII. n. 69—78.

[39]) Köhne *Memoires de la Societé Imp. d'Archéologie* Vol. VI. 1852 p. 71. Höhe 1' 11¾", L. 1' 5⅓"

[40]) Ueber die halbmondförmigen Rasirmesser aus Bronze hat Helbig neuerdings im römischen Institut gehandelt. (Arch. Zeit. XXXII (1874) S. 168.) Friederichs erklärte diese Instrumente (im Antiquarium n. 1217—1221) für Geräthe des Lederarbeiters, ihm folgt Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern I S. 282.

[41]) Michaelis Archangeli Lupuli *Iter Venusinum vetustis monumentis illustratum*. Neapoli 1793. 4. p. 49 *(Tripaldae in hortis Principis Abellinatium vetus anaglyphum ante hos dies effossum)*. Als Fälschung, von Jahn angesehen, während Brunn nur die Inschrift *σπεῦδε βραδέως* für falsch halten wollte. Die vollkommene Uebereinstimmung zwischen dem Montferrand'schen Relief und dem bei Lupoli bezeugt auch Conze Arch. Zeit. 1867 S. 73*.

[42]) Zum Schluss erinnere ich noch an den Heroldsruf, welcher von Julian in den Caesares p. 318*d* dem Hermes in den Mund gelegt wird und die Beziehung des Kairos zum Stadion recht deutlich macht: *ἄρχει μὲν ἀγὼν τῶν καλλίστων*
ἄθλων· ταμίας· καιρὸς δὲ καλεῖ
μηκέτι μέλλειν.
Vgl. über griechische Heroldsrufe M. Haupt in den *Nuove Memorie dell' Instituto di corr. arch.* 1865 p. 209.

MARMORBÜSTE EINES RÖMISCHEN FELDHERRN

in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg.

(Hierzu Tafel 3).

Die Büste, welche jetzt im zweiten Saale *(salle mixte de la sculpture gréco-romaine)* der Eremitage mit Nr. 77 bezeichnet steht[1]), befand sich früher im Besitze von Campana. D'Escamps liess sie, als er in Rom seine *galérie des marbres antiques du musée Campana* veröffentlichte, photographiren und nahm die Photographie nebst einer kurzen Besprechung in die fünfte Lieferung seines Werkes auf. Da jedoch diese Abbildung von der in mehreren Beziehungen interessanten Büste eine unklare Vorstellung gibt, so machte ich mit Vergnügen Gebrauch von der Erlaubniss des Herrn Akademikers Stephani, eine neue photographische Aufnahme derselben anfertigen zu lassen. Nach dieser und mit Benutzung eines Gypsabgusses des am Fusse der Büste befindlichen kleinen Reliefs ist die beigegebene Lithographie hergestellt worden.

Durch punktirte Linien sind die modernen Ergänzungen angedeutet, welche, vermuthlich unter Campana's Leitung, mit so grossem Geschicke ausgeführt wurden, dass nur bei sehr genauer Untersuchung sich die antiken Theile von den modernen unterscheiden lassen. Weggebrochen waren der grösste Theil des rechten und der obere Theil des linken Ohres, die ganze Nase und das Kinn, jedoch so, dass die starke Vertiefung unterhalb der Oberlippe sichtbar blieb. Drei andere Beschädigungen sind durch Einsätze in beide Augen und die Mitte des Mundes ausgebessert.

Trotz dieser zahlreichen Restaurationen können wir uns, da sie in den meisten Fällen gewiss den ursprünglichen Formen sehr nahe kommen, von den Gesichtszügen des Dargestellten einen deutlichen Begriff machen. Wir haben einen Römer vor uns, dessen hageres, völlig bartloses Gesicht hervorspringende Backenknochen und eine Stirn zeigt, welche von starken Runzeln gefurcht ist. Ueber den inneren Winkeln der Augen, welche tief eingeschnitten sind, erheben sich die Stirnknochen wulstartig, von einander gesondert durch tiefe, nach der Nasenwurzel herabgehende Furchen. Die Augenbrauen sind nicht angedeutet. Von den unteren Enden der Nase ziehen sich zwei Furchen nach den scharf geschnittenen Mundwinkeln. Der ganze Kopf ist nach links gewendet, wodurch die Sehnen des Halses hervortreten. Oberhalb des Kehlkopfes bis zum Kinn ist eine eingefallene Stelle des Halses sichtbar[2]). Die Brust, welche senkrecht abfällt, ist von hinten ausgehöhlt, so dass nur in der Mitte eine pfeilerartige Stütze stehen geblieben ist.

Kürzlich hat W. Helbig[3]) die Büstenform als eine Schöpfung der Diadochenzeit bezeichnet; daneben wird jedoch der Einfluss nicht weggeleugnet werden können, welchen die römischen Ahnenbilder auf die Umgestaltung der Büstenform in Rom ausgeübt haben. Am deutlichsten ist dieser Einfluss in der Unterhöhlung der Brust und in der Anfügung eines Täfelchens zum Anbringen einer Inschrift zu erkennen[4]). Dieser enge Zusammenhang zwischen den römischen Büsten und den *imagines* zwingt uns auch anzunehmen, dass die Büsten, wenigstens in der älteren Zeit, erst nach Herstellung der Wachsmaske hauptsächlich wohl zum Schmucke

[1]) E. Guédéonow, *Ermitage impérial. Musée de sculpture antique*, p. 18.

[2]) Die Maasse sind folgende:

Querumfang des Kopfes über den Ohren . . .	0,618	Meter
Umfang von der Kinnspitze bis zum Nacken, wo die Haare aufhören	0,603	-
Vom Kinn bis zum Haar	0,21	-
Vom Kinn bis unten	0,32	-
Zwischen den innern Augenwinkeln	0,054	-
Zwischen den äussern -	0,11	-
Länge der Nase	0,058	-
Länge des Ohres	0,072	-

[3]) Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei S. 39.

[4]) Benndorf und Schöne, die ant. Bildwerke des lateran. Mus. S. 208.

der Grabstätten angefertigt wurden. Da nun die Wachsmaske in einer Gypsform [5]) gemacht wurde, die höchst wahrscheinlich unmittelbar vom Gesichte des Verstorbenen abgenommen war, so zeigte sie die Züge des Römers mit realistischer Treue, mit den unverwischten Spuren des vorgerückten Alters und genau in Lebensgrösse. Dieselben Eigenthümlichkeiten werden also auch die Büsten der älteren Zeit haben; jugendliche Porträtbüsten, besonders solche, welche das Maass der natürlichen Grösse überschreiten, werden wir der Kaiserzeit zuweisen müssen.

Hiernach gehört unsere Büste, welche den Kopf eines Mannes in den fünfziger Jahren, lebensgross darstellt, einer ziemlich frühen Periode an. Verschiedene andere Gründe scheinen mir diese Behauptung zu bekräftigen. Das Haar ist ausserordentlich flach gehalten, ganz entgegen der freien, an griechische Vorbilder sich anschliessenden Behandlung, die wir schon an den Köpfen aus der Familie des Augustus finden. Das Gewand ist knapp und einfach und weist auf eine alte, strenge Zeit hin, während z. B. die Brust eines Freigelassenen des M. Aurelius (Nr. 84) von einer Fülle schwerer Gewandfalten bedeckt, bei Nr. 64 mit einem sorgfältig ausgeführten Harnische geschmückt ist. Hierzu kommt noch besonders die Kleinheit des Bruststückes, welches der Künstler dem Halse angefügt hat. Von sämmtlichen römischen Männerbüsten der Eremitage ist unsere diejenige, bei welcher der Bildhauer, was Breite und Länge der Brust betrifft, das geringste Maass gewählt hat. Die Schultern [6]) sind nicht in ihrer vollen Breite dargestellt, und nicht wie bei den übrigen sicher der Kaiserzeit angehörigen Büsten rund gebildet, so dass die Achsel und ein Theil des Oberarms von hinten ausgehöhlt sich anschliessen, sondern das fast gar nicht gewölbte Bruststück endigt auf beiden Seiten platt und gerade.

Es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass diese knappe, schmucklose Form, wodurch unsere Büste vor andern sich auszeichnet, die ältere ist, dass man in Grösse, stilistischer Behandlung des Haares und Gewandes und in Erweiterung des angefügten Bruststückes später einen grösseren Reichthum entfaltete. Nach diesen Beobachtungen, deren Allgemeingültigkeit sich freilich nur durch vollständige Vergleichung der erhaltenen Originale ganz sicher stellen liesse, glaube ich zu der Annahme berechtigt zu sein, dass die Büste jedenfalls nicht nach der Zeit des Augustus, wahrscheinlich aber noch in der letzten Periode der Republik angefertigt worden ist.

An die Brust der Büste schliesst sich, getrennt durch eine eingemeisselte Linie, eine rechteckige Fläche (0,10 zu 0,07 M.) an, welche durch ein sehr flaches Relief geschmückt ist. Links ist ein runder Schild und eine Lanze dargestellt; darauf folgt ein Schiffsvordertheil, welches der Bildhauer rechts durch zwei senkrechte Linien abgegrenzt hat.

Die Fläche von diesen Linien bis zum rechten Rande des Täfelchens erhebt sich etwas über das Niveau der erwähnten Darstellungen, zeigt mehrfache Unebenheiten und ist nach rechts abgerundet. Ich kann in diesem Theile des Reliefs nichts anders als einen Felsen erkennen. Auf diesem sitzt mittels eines wulstartigen Streifens ein Kopf auf, dessen nach links gewendetes Profil eine grosse, gerade Nase und ein wenig vortretendes Kinn zeigt *).

Dieses Täfelchen befindet sich an der Stelle, wo sonst bisweilen bei Marmorbüsten, offenbar im engsten Anschluss an den *titulus* [7]) der Ahnenbilder,

[5]) Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien* p. 37: *il est sans aucun doute que les imagines étaient coulées en cire dans des moules probablement faits de plâtre sur le visage même des personnes dont on voulait avoir ce qu'on appelle le portrait moulé sur nature.* Plin. nat. hist. XXX 12, 153. Marquardt, röm. Alterth. V 1 S. 246.

[6]) Die Breite der Schultern beträgt

	bei Nr. 77	nur 0,40 M.
dagegen	- Nr. 64	... 0,49 -
	- Nr. 62	... 0,57 -
	- Nr. 61	... 0,61 -
	- Nr. 84	... 0,61 -
	- Nr. 80	... 0,78 -

Am untern Ende ist die Brust bei Nr. 77 nur 0,25 M. breit.

*) [Das Relief ist auf unserer Tafel in grösserem Maassstabe noch besonders in einer sehr sorgfältigen Zeichnung nach dem Gipsabgusse gegeben.]

[7]) Valer. Max. IV 4, 1 *Valerius Publicola ... plurimorum ac maximorum operum praetexto titulum imaginum suarum amplificavit.* Liv. VIII 40, 4 X 7, 11 XXII 31, 11 Marquardt, röm. Alt. V 1, S. 247 Anm. 1540. Mommsen, röm. Staatsr. I S. 361.

eine Inschrift mit Angabe des Namens und der Ehrenstellen des dargestellten Mannes angebracht ist [8]). Während dieses Täfelchen, welchem bei den erhaltenen Büsten meistens die Inschrift fehlt, sonst häufig an den Seiten ausgeschweift ist, hat es bei Nr. 84, wie bei unserer Büste, eine rechtwinklige Form und trägt die Inschrift:

M· AVR· AVG· LIB·
IRENEVSATIVTOR
TERMARVM· TRAIA

Die Stelle, welche das kleine Relief einnimmt, macht es also unzweifelhaft, dass die bildliche Darstellung die Inschrift vertreten und demnach die abgebildete Person kenntlich machen sollte. Ein zweites Beispiel einer solchen Reliefdarstellung am Fusse einer römischen Büste ist mir nicht bekannt*). Nur entfernt lässt sich vergleichen die in die Schulter einer Büste eingemeisselte Maske [9]), welche zur Deutung auf Terenz Veranlassung gegeben hat, und die um den Fuss einer andern Büste gewundene Schlange [10]), welche Brunn als Andeutung des ärztlichen Berufs des Dargestellten auffasst.

Aus dem Schwerte und der Lanze des Reliefs und aus dem Schiffsvordertheil schliesst Stephani [11]) auf Kämpfe zu Wasser und zu Lande, welche der dargestellte römische Feldherr bestanden habe, eine Deutung, welche wohl unanfechtbar ist. Ganz ähnlich werden auf einer römischen Münze, welche die Umschrift *P. Carisius Leg. Propr.* trägt, durch einen runden Schild und eine Lanze [12]) die kriegerischen Erfolge des Legaten in Spanien angedeutet.

Hingegen vermag ich nicht mit Stephani in dem Kopfe eine Maske zu erkennen. An der Stelle des Auges ist nur eine leichte Vertiefung bemerkbar, und der kleine Mund ist offenbar geschlossen; es fehlen also die charakteristischen Zeichen der Maske: die grosse Oeffnung des Auges und die Schallmuschel des Mundes. Hingegen zieht sich von der Stirne nach dem Hinterkopfe ein breiter Streifen, über welchem, zwar etwas verwischt aber doch unverkennbar, die Zacken einer Krone sichtbar werden. Oberhalb der Zacken erhebt sich noch ein eiförmig abgerundeter Hut [13]). Dieser Kopf mit der Krone kann nach meiner Ansicht nur als eine Abkürzung der ganzen Person betrachtet werden.

Dichtern ist diese Bezeichnung des ganzen Menschen durch Nennung des edelsten Theiles des Körpers seit Homer ganz geläufig [14]), und auch in der bildenden Kunst ist die gleiche Verkürzung da ganz üblich, wo die Beschränktheit des Raumes die volle Darstellung erschwerte oder verbot.

Die Stempelschneider wählten willkürlich, auch bei gleicher Grösse des ihnen zugemessenen Raumes, bald die ganze Gestalt eines Thieres, eines Menschen oder einer Gottheit, bald nur den Kopf für ihre Darstellung. Auf den Münzen der *gens Caecilia* finden sich mehrfach einzelne Elephanten [15]) oder Gespanne dieser Thiere, welche einen Triumphwagen ziehen. Auf dreien derselben, welche

[8]) Vgl. Hübner, 33tes Programm zum Berliner Winckelmannsfest S. 25, welcher Beispiele solcher Inschriften gesammelt hat und darauf hinweist, wie selten aus Katalogen oder selbst in Abbildungen die Zugehörigkeit des Fusses zu erkennen ist. Bei der Mehrzahl der Büsten der Eremitage ist, wenngleich die Brust antik ist, doch das Index-Täfelchen modern.

*) [In ganz gleicher Weise findet sich an Stelle des *titulus* ein Relief auf dem Fusse einer männlichen römischen Büste, welche im Park von Glinike bei Potsdam an der Seitenfront des Schlosses aufgestellt ist. Es zeigt ein nach links schreitendes zum Katzengeschlecht gehöriges Thier, wie es scheint eine Löwin. Der Kopf, welcher der Büste aufgesetzt ist, gehört sicher nicht ursprünglich zu derselben. Anmerkung der Redaction.]

[9]) *Annali dell' Inst.* 1840. tav. dagg. G. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 170.

[10]) *Annali dell' Inst.* 1849 S. 407. *Monumenti* V 7.

[11]) *Compte-Rendu de la commission arch. pour l'année* 1864 S. 135 Anm. 1.

[12]) Cohen, *descr. génér. des monnaies de la republ. rom.* pl. X 10. — Dio Cass. LIII 25.

[13]) Einen ganz entsprechenden Kopfschmuck eines Königs habe ich nicht gefunden, doch scheint den römischen Künstler eine Reminiscenz an die orientalische Tiara geleitet zu haben (Müller-Wieseler Denkm. a. K. I. Taf, XLIX d. Pellerin, *recueil des méd.* pl. XIII, XIV. Weisser, Bilderatl. I. Taf. 32 Nr. 34).

[14]) Ilias XVIII, 114 *ὄφρα φίλης κεφαλῆς ὀλετῆρα κιχείω.* Arist. Ach. 286 *σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.* Eurip. Rhes. 226 *Ἄπολλον, ὦ δία κεφαλά.* Hor. carm. I 24, init. *desiderio . . . tam cari capitis.* I 28, 20 *nullum saeva caput Proserpina fugit. Id.* epod. V 74.

[15]) Cohen, *monn. d. l. rep. r.* pl. VIII 5 pl. I. 6, 7. — Die Elephanten erinnern an den Sieg bei Panormus i. J. 504/250 vgl. Polyb. I 40, Eutrop. II 24, Orosius IV 9. Die Schlacht bei Muthul i. J. 654/109 gab der Familie neue Veranlassung das Sinnbild beizubehalten.

Borghesi dem Q. Caecilius Metellus Pius, dem Sohne des Numidicus zuschreibt, ist statt des ganzen Thieres nur der Kopf desselben mit erhobenem Rüssel gebildet; ebenso finden sich bei derselben Familie Münzen mit einem Pferdekopfe [16]) offenbar ganz gleichbedeutend mit solchen, welche das ganze Pferd zeigen.

Dass man sich bei historischen Personen, wenn man nicht gerade eine Gruppe darstellen wollte, zur Erinnerung an einen bemerkenswerthen Vorfall fast immer auf die Darstellung des Kopfes beschränkte, ist bekannt. Auch bei Göttern bediente man sich sehr oft dieser Abkürzung: ein Panskopf [17]) auf mehreren Münzen der gens Vibia [18]) vergegenwärtigt den Beinamen *Pansa*. Lucius Cassius Longinus hatte im Jahre Roms 641 (113 v. Chr.) mehrere Vestalinnen wegen Incestes verurtheilt; daher sehen wir auf Münzen seines Geschlechts den Kopf der Vesta [19]), deren Heiligkeit er durch strenge Ausübung seines Richteramtes gewahrt hatte. Der Bedeutung nach kommt dem mit der Krone gezierten Kopfe, welchen ich für eine abgekürzte Darstellung eines überwundenen Königs halte, am nächsten das Bild des Hauptes der besiegten Hispania [20]) auf einer Münze des Postumischen Geschlechts; der zum Theil verhüllte Kopf mit aufgelöstem Haare ist durch die Beischrift HISPAN kenntlich gemacht [21]).

Bei unserm Relief wird daher, da dieses kein selbständiges Kunstwerk ist und die Enge des Raumes den Bildhauer zwang, seine Gedanken mehr anzudeuten als auszuführen, diese Verkürzung nicht anstössiger sein, als z. B. die Darstellung der Zuschauer im Circus durch rings auf den Schranken aufsitzende Köpfe auf einer römischen Lampe.

Ausser dem Relief beweist noch das Wehrgehänge und das eigenthümliche Obergewand, über welches weiter unten ausführlich gesprochen werden soll, dass wir einen Kriegshelden vor uns haben. Wenn wir demgemäss uns nach einem Seesieger des letzten vorchristlichen Jahrhunderts umsehen, so ist die Auswahl keine grosse. Denn seit bei Mylä, Ecnomus und Aegusa römische Soldaten auf dem ungewohnten Elemente den Sieg über die punischen Seeleute davongetragen hatten, war das Meer nicht wieder der Schauplatz wichtiger kriegerischer Entscheidungen geworden. Man liess die Kriegsmarine eingehen, welche unerwartet so staunenswerthe Erfolge errungen hatte, begnügte sich mit kleinen Geschwadern zur Ausübung der Küstenpolizei und requirirte zu Kriegszwecken Schiffe in einzelnen Seestädten, bis zuletzt unter den Augen der römischen Consuln sich ein wohlorganisirter Seeräuberstaat entwickelte und die Ueberfahrt nach Sicilien zu einem gefährlichen Wagstücke wurde.

Von den glücklichen Bekämpfern der Seeräuber kennen wir zunächst P. Servilius Isauricus [22]), doch konnte man die von ihm besiegten Häuptlinge wohl kaum durch ein gekröntes Haupt darstellen. Gneius Pompeius würde nun zwar als Seeheld wie als Besieger des pontischen Königs recht gut durch das Relief bezeichnet sein können, allein sein ziemlich volles Gesicht mit den Alexander ähnelnden Zügen [23]) ist uns durch Münzen [24]) bekannt, daher lässt sich die Büste auf ihn nicht beziehen. Auch der etwas finstere Gesichtsausdruck des Agrippa, des Siegers von Mylä und Ueberwinders des Königs Scribonius, ist uns durch Münzen und in Marmorwerken [25]) erhalten. Er kann also hier auch nicht in Betracht kommen. Anderen Männern wieder, dem Ventidius, dem C. Sosius, dem Publius Comi-

16) Cohen pl. XLIX 13, 14, 19; 15, 16, 17.

17) Kopf des Neptun mit Dreizack darunter, Cohen pl. XXV Lucretia 3, XXXII Plautia 4. XXXIII, Pompeia 5. Kopf des Mercur mit *caduceus* pl. XXV, Mamilia pl. XXXVII, Serpulia 3.

18) Cohen pl. XLI, Vibia 9, 10, 13.

19) Cohen pl. XI Cassia 4, 5, 8 vgl. Ascon. *in Milon.* p. 46, ed. Orell.

20) Cohen pl. XXXV 6. — Triumph des Lucius Postumus i. J. 576 (178 v. Chr.) Liv. XLI 7.

21) Andere Bilder von Köpfen, z. B. über einem Rennpferde (Cohen pl. IX Calpurnia) und am Boden unter den reitenden Dioskuren (Cohen pl. XIX Horatia 2 pl. XLIV 29) sind zwar noch nicht genügend erklärt, deuten aber doch gewiss die ganze Person an.

22) Cic. in Verr. V 26, 66.

23) Plut. Pomp. c. 2.

24) Cohen pl. XXXI. Pompeia 3, 4, 8, 9 Visconti, *iconogr. rom.* I 5. 2, s. ebend. die Statue des Pompeius.

25) Cohen, pl. XXXVIII. Sulpicia 7, 8 Clarac, *mus. de sculpt.* VI pl. 1050, Nr. 3225. Visconti, *iconogr. rom.* I. 8.

dius Crassus, welche sich durch Ueberwindung von Königen auszeichneten, fehlt der Ruhm eines Seesieges.

Mit grosser Bestimmtheit hat D'Ecamps [26]) die Büste auf Sextus Pompeius bezogen, indem er den Kopf mit Krone und *pileum* für den des Castor erklärt und in Bezug auf Schiffsvordertheil, Lanze und Schild sagt: *tous ces attributs conviennent parfaitement à Sextus qu'on flattait ingénieusement en le représentant comme dominateur de la mer.* Diese Deutung ist entschieden falsch. Denn erstens können wir in dem Kopfe des Reliefs nicht Castor erkennen, der mit *pileum* und Krone zusammen nicht vorkommt [27]), auch liessen römische Künstler, selbst wenn sie die jugendlichen Zwillingsbrüder zu Rosse neben einander darstellten, nicht leicht die charakteristischen Sterne [28]) neben den Köpfen weg, welches Zeichen hier der Deutlichkeit wegen kaum zu entbehren gewesen wäre. Gewiss hätte es auch weit näher gelegen, zur Hindeutung auf die Prahlerei des Sextus Pompeius, der vorgab des Neptun Sohn [29]) zu sein, ein Bild dieses Gottes, wie auf einer seiner Münzen [30]), anzubringen. Zweitens war Sextus, als er 35 v. Chr. in Milet sein Leben durch Mörderhand endigte, erst 40 Jahre [31]) alt; demgemäss erscheint sein Kopf auf Münzen jugendlich mit lockigem Haar [32]) und es ist demnach unzulässig unsere Büste auf ihn zu beziehen.

Mir scheint, wenn man neben dem erfochtenen Seesiege die Person des zu Lande Besiegten ins Auge fasst, unter den römischen Feldherrn nur *L. Licinius Lucullus* übrig zu bleiben. Dieser aber entspricht durch seine kriegerischen Leistungen so genau den Andeutungen der Bilderschrift des kleinen Reliefs und einige andere Eigenthümlichkeiten der Büste lassen sich bei dieser Deutung so wohl erklären, dass ich wenigstens einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für dieselbe erlangen zu können hoffe.

Schon unter Sulla hatte der jugendliche Lucullus eine kühne Fahrt von Attika nach Alexandria [33]) gemacht durch das von Mithridates beherrschte Meer. In dem späteren Kriege gegen denselben König war die Entsetzung von Kyzikos der wichtige Aufang seiner selbständigen Unternehmungen. Als im Frühlinge des Jahres 681 (73 v. Chr.) Mithridates die Unhaltbarkeit seiner Stellung vor der belagerten Stadt einsah, seine Landtruppen entliess, selbst aber zu Schiffe ging, um den Römern den Weg durch die Propontis und den Bosporus zu verlegen, da liess sich Lucullus von den diensteifrigen Bundesgenossen eine Flotte rüsten, ersparte dadurch dem römischen Senate 3000 Talente, welche zu diesem Zwecke bereits ausgesetzt waren, und wendete sich gegen die feindliche Seemacht im ägäischen Meere. Die Wegnahme eines Geschwaders von dreizehn Schiffen [34]) an der Küste von Troas war das Vorspiel zur gänzlichen Vernichtung der feindlichen Flotte bei Lemnos. Lucullus von seinen Soldaten als Imperator begrüsst meldete dem Senate seinen Erfolg in einem mit Lorbeer umwundenen Schreiben [35]). Mithridates war durch diese Seeschlacht gezwungen auf die Herrschaft im ägäischen Meere und seine auf Hülfe von Westen gerichteten Pläne zu verzichten [36]), und da er auf seinem Rückzuge nach dem Pontus Euxinus durch den Sturm abermals achtzig Schiffe einbüsste, so kam er auf dem Fahrzeuge eines Seeräubers als Flüchtling in Herakleia an. Die Erfolge der nächsten Jahre, die Schlacht von Kabeira und die Einnahme von Herakleia und Amisos, vertrieben den Mi-

[26]) *Le fils du grand Pompée . . . est représenté dans ce buste avec des attributs qui ne laissent aucun doute sur son authenticité. 5me livraison.* Vgl. livr. 1. s. XLV.

[27]) Vgl. Stephani, Nimbus und Strahlenkranz S. 120. 124.

[28]) Vgl. Cohen, pl. XVI Decia, Domitia 1 pl. XVII Fabia 1 pl. XIX Furia 1 pl. XXIII Junia 1. 2. pl. XXVI Maria. Pellerin, *receuil d. m.* II pl. XXXVIII 2 u. s. w.

[29]) Dio Cass. XLVIII 19. 2 *δόξαν τέ τινα καὶ φρόνημα ὡς καὶ τοῦ Ποσειδῶνος παῖς ὢν προσέθετο.*

[30]) Cohen, pl. XXXIII Pompeia 5.

[31]) App. bell. civ. V 144.

[32]) Cohen, pl. XXXIV Pompeia 10. Visconti, *iconogr. rom.* pl. V 12. Clarac *mus. d. sc.* VI pl. 1050 Nr. 3226.

[33]) Appian. Mithr. 33.

[34]) App. Mithr. 77. Plut. Lucull. 12

[35]) App. ibid. Cic. pro Murena XV 33. pro Archia IX 21 *depressa hostium classis et incredibilis apud Tenedum pugna illa navalis.*

[36]) Memnon XLII 2 bei Müller *fragm. histor. gr.* III 548. Athen. VI 109 p. 274 f. Plut. Lucull. 13. Cic. academ. prior II 1, 3.

thridates aus seinem Reiche. Darauf machte das Auftreten seines Schwiegersohnes Tigranes gegen den römischen Gesandten Clodius den Zug nach Armenien zu einer Ehrensache für Lucullus. Auf Flössen wurde im Jahre 685 (69 v. Chr.) der Euphrat überschritten und darauf Tigranokerta eingeschlossen. Als Tigranes mit seinem unübersehbaren Heere heranrückte, erschien ihm das Häuflein der Römer, welche ohne die Einschliessung der Stadt aufzugeben gegen die zwanzigfache Uebermacht kämpfen wollten, so verächtlich, dass er die Worte aussprach „als Gesandte zu viel, als Soldaten zu wenig“. Vor Beginn der Schlacht entdeckte der Scharfblick des Lucullus eine unbesetzte Höhe im Rücken der feindlichen Reiterei. Während er diese durch Angriff und Scheinflucht der thrakischen und galatischen Reiter weglocken liess, erstieg er selbst unter dem ermuthigenden Zurufe „wir haben gesiegt“ [37]) jene Höhen und trieb Wagen und Lastthiere der Königlichen gegen das Fussvolk, so dass grenzenlose Verwirrung unter den unbehilflichen Massen entstand. Auf einer 120 Stadien weit fortgesetzten Verfolgung fanden mindestens 30,000 Feinde ihren Tod. Einer der glänzendsten Siege [38]), den je römische Waffen davongetragen haben, war errungen und der 6. October, den Caepio's Niederlage zu einem unheilvollen Tage gemacht hatte, war zu einem Tage des Glücks geworden.

Der kurzen Schilderung der zwei grössten Siege, welche Lucullus zu Wasser und zu Lande, letzteren mit hervorragender persönlicher Betheiligung, erfocht, füge ich noch die Bemerkung bei, dass der auf einem Felsen sitzende Kopf in doppelter Hinsicht zur sinnbildlichen Bezeichnung der Besiegung des Königs von Armenien charakteristisch ist. Der Fels ist eine sehr passende Andeutung des von hohen Gebirgen [39]) eingeschlossenen Landes, in welches Lucullus zuerst mit römischen Legionen vordrang, und der Kopf mit Krone und eiförmiger Tiara, ähnlich der, welche Darius auf dem Mosaik der Alexanderschlacht trägt, gab das Bild eines asiatischen Herrschers.

Die Züge des Lucullus sind uns nicht durch Münztypen erhalten [40]), und was wir über sein Aeusseres durch Angaben von Schriftstellern wissen, beschränkt sich auf die nichtssagende Bemerkung Plutarchs (c. 33), dass er gross und schön gewesen sei. Von seinen Charakterzügen aber, seiner Festigkeit in der Handhabung der Disciplin und in der Durchführung seiner Pläne, seiner Milde gegen Besiegte, seiner Umsicht in der Kriegführung, seinem vornehmen, hellenisirenden Wesen, welches im Kriege die Hingebung der Soldaten an die Person des Feldherrn hinderte, im Frieden einen starken Zug zum feinsten Genussleben zur Ausbildung gelangen liess, auf sein Aeusseres schliessen zu wollen, würde zu kühn sein. Ich beschränke mich auf die Bemerkung, dass wir auf der von Runzeln gefurchten Stirn wohl die Spuren der Sorgen und Mühen vieljähriger Feldzüge und der nach der Rückkehr ins Vaterland erlittenen Kränkungen entdecken können; und wenn wir das Alter des durch die Büste Dargestellten auf fünfzig Jahre schätzten, so passt das sehr gut auf Lucullus, welcher ein Alter von fünfzig Jahren [41]) oder etwas mehr erreichte.

Das Obergewand, welches die Schultern und die Brust des Römers bedeckt, unterscheidet sich wesentlich von dem *paludamentum* der römischen Feldherrn, welches mittelst einer Agraffe auf der rechten Schulter befestigt wurde. Während dieses unzählige Male auf Marmorwerken, Gemmen und Münzen dargestellt ist, scheint jenes unter den erhaltenen römischen Bildwerken kein Analogon zu haben, wenigstens ist es mir nicht gelungen, ein solches zu finden.

Wir haben vor uns einen Soldatenmantel von dickem Stoffe; derselbe hat am unteren Ende Franzen, deren Anfang durch gebohrte Löcher bezeichnet ist. Mitten auf der Brust wird er durch einen ovalen,

[37]) App. Mithr. 85 *ἀνεβόησε „νικῶμεν ἄνδρες“ καὶ ἐπὶ τὰ σκευοφόρα πρῶτος ἵετο δρόμῳ.* Memnon fr. LVII 2 Plut. Lucull. 28 Frontin. strateg. II 2, 4.

[38]) Plut. Lucull. 28 *ταύτης τῆς μάχης Ἀντίοχος ὁ φιλόσοφος οὔ φησιν ἄλλην ἐφεωρακέναι τοιαύτην τὸν ἥλιον.*

[39]) Plut. Lucull. 24. *εἰς ἀχανῆ χώραν ἀεὶ καταντφομένοις ὄρεσι περιεχομένην.* Strabo IX 14 p. 528 Dio Cass. XXXVI 18 Plinius nat. hist. VI 9, 26.

[40]) Vgl. Vaillant *Nummi ant. famil. Roman.* tom. III tab. LXXXIII 19.

[41]) Plut. Lucull. 36 Pomp. 31 Cic. de prov. cons. VIII 22.

auf beiden Seiten durch Knöpfe befestigten Streifen zusammengehalten. Hiernach glaube ich mit Sicherheit aussprechen zu können, dass wir eine *lacerna* vor uns sehen. Diese war ein kleiner mit einer Kapuze versehener Mantel aus Wolle [42]), welcher ursprünglich allein den Zweck hatte, im Kriege den Officieren zum Schutze gegen die Witterung zu dienen. Ueber die Schultern geworfen reichte die Lacerna bis zu den Hüften [43]) und konnte ähnlich dem persischen Kandy's [44]) auch ganz auf den Rücken geworfen werden [45]). Cassius zog sie in der Schlacht bei Philippi ganz über dem Kopfe zusammen und bot so den ausgestreckten Hals [46]) dem Streiche eines Sclaven dar.

Als Eigenthümlichkeit der Lacerna wird hervorgehoben, dass sie Franzen hatte, was ausser dem Scholiasten des Persius, Isidorus und Ammianus Marcellinus [47]) auch Suetonius [48]) bezeugt, bei welchem wir lesen: *lacernae vestes, quod sunt extrema sui parte lacerata e.* Denn diese Worte lassen doch nur die Deutung zu, dass man sich die Lacerna, wie unsere Büste es zeigt, am untern Ende franzenartig ausgefasert zu denken hat.

Da die Lacerna den Soldaten den freien Gebrauch der Arme gestattete, jedoch bei starker Bewegung nicht von den Schultern herabgleiten durfte, so musste sie wie das gewöhnliche *sagum* und *paludamentum* auf irgend eine Weise befestigt werden. Als Befestigungsmittel haben alle Gelehrten, welche über die Bekleidung der Römer gehandelt haben [49]), eine *fibula* angenommen, die man entweder auf der Schulter oder auf der Brust angebracht hätte. Buonarotti wollte einen Beleg für diese Art der Befestigung schaffen, indem er an den erwähnten Stellen des Scholiasten cum Persius und des Isidorus *pallium fibulatum* statt *fimbriatum* zu lesen vorschlug. Diese Veränderung ist unzulässig, da sie an die Stelle eines besonderen Merkmals etwas kaum Erwähnenswerthes setzt und da die vier angeführten Stellen sich gegenseitig schützen. Demnach bleibt uns nur die Stelle des Ammianus Marcellinus übrig, welche freilich in zu verdorbenem Zustande überliefert ist, um über die Befestigung der Lacerna Aufschluss zu geben. Welcher Art dieselbe war, zeigt die Büste deutlich: ein schmaler, auf beiden Seiten abgerundeter Tuch- und Lederstreifen verband auf der Brust die beiden Theile des Mantels.

Die Ueberlieferung bei Ammianus ist folgende: *Alii summum decus in caruchis solito altioribus et amenti vestium cultu ponentes sudant sub ponderibus lacernarum, quas in collis inserta singulis ipsis at neetunt nimia subtegminum tenuitate per pia vilis expectantes crebris a cogitationibus (= perflabiles expandentes eas crebris agitationibus) maximeque sinistra, ut longiores fimbriae perspicue luceant varietate liciorum effigiatae in species animalium multiformes.* An Stelle des *inserta singulis* des Codex Vaticanus hat der Codex Regius *insertas iugulis.*

Um die Stelle lesbar zu machen, schlug Valesius vor *cingulis* zu schreiben und diese Conjectur ist auch von den neuesten Herausgebern, Eyssenhardt und Gardthausen, gebilligt worden. Doch ist sie unhaltbar, da man nicht sagen kann *lacernam cingulo annectere* und da ferner ein Mantel, um welchen man einen Gürtel gelegt hat, nicht mehr frei flattern kann, was doch unmittelbar darauf vom Schriftsteller hervorgehoben und auch anderweitig erwähnt wird [50]).

Da uns die Büste die Form des Befestigungsmittels zeigt und die Handschriften das Wort bis auf einen Strich erhalten haben, so scheint mir unzweifelhaft, dass zu lesen ist: *insertas lingulis.* — *Lingula* nannte man wegen der Aehnlichkeit der Form 1. eine

[42]) Marquardt V 2, 173—175.

[43]) Martial. I 92, 7 *cerea si pendet lumbis et trita lacerna.*

[44]) Xenophon, Cyrop. I 3, 2. Steiner, über den Amazonenmythus Taf. 5. Böttiger, Amalthea I Taf. 4.

[45]) Juven. I 27 *Tyrias umero revocante lacernas.*

[46]) Vell. Paterc. II 70, 2.

[47]) Schol. zu Pers. I 54. Isid. Orig. XIX 24, 14. Ammianus XIV 6, 9.

[48]) Sueton. *deperditorum libr. reliquiae* p. 313 ed. Roth, vgl. Pauli exc. ex Festo p. 117, 19 Müll. s. v. *lacerare.*

[49]) O. Ferrarius in Graevii *thes.* p. 682, 790. Adam, Handb. d. r. Altherth. II 179. Forcellini s. v. *lacerna.* Marquardt, r. Alterth. V 2, 147 Anm. 1608. H. Weiss, Kostümkunde II 1, 964. Lübker, Reallexicon d. class. Alterth. 4. Aufl. 524. Becker *Gallus* III 2, 123. Guhl und Koner, das Leben der Griechen und Römer 576.

[50]) Mart. VI 59, 5 *quid fecere mali nostrae tibi, sacre, lacernae, | tollere de scopulis quae levis aura potest?* Sulpic. Sever. Dial. I 14 *ut fluentem texat lacernam.*

Art Schwert[51]), 2. einen Löffel[52]), 3. den Riemen[53]), mit welchem man den Schuh am Fusse festband. Dass die gleiche Benennung, hauptsächlich im Anschluss an die zuletzt erwähnte Bedeutung, sich sehr gut auf den schmalen abgerundeten Streifen, welcher die Lacerna züsammenhielt, anwenden liess, ist einleuchtend.

Freilich ist hiermit die Stelle noch nicht vollkommen geheilt, denn auch *ipsis* kann nicht richtig sein. Ich vermuthe, dass Ammianus geschrieben hatte *pictis*. Diese Aenderung ist wohl, wenn man den Zustand der Ueberlieferung in Betracht nimmt, nicht zu kühn, und dem Sinne nach passt das Wort sehr gut hierher, wo von einem „unsinnigen Kleiderluxus“ die Rede ist. So würde sich ergeben: *insertas lingulis pictis adnectunt.*

Die Lacerna wurde, wie oben erwähnt ist, von Cassius in der Schlacht bei Philippi getragen. Octavianus ging, wie Velleius Paterculus berichtet, mit derselben bekleidet im Jahre 36 v. Chr. in das Lager des Lepidus[54]) bei Messana. In den folgenden Jahrzehnten aber war dieselbe ein im Felde so allgemein getragenes Kleidungsstück, dass die Dichter dieser Zeit sie auch den Kriegshelden früherer Jahrhunderte beilegen. So lässt z. B. Ovid (Fast. II, 745) die Lucretia in der Nacht, wo ihr die vornehmen Jünglinge aus dem Lager vor Ardea den unerwarteten Besuch machen, an einer wollenen Lacerna arbeiten. Sie sagt:

Mittenda est domino — nunc, nunc properate puellae! —
Quam primum nostra facta lacerna manu.

Properz lässt (V. 3, 18)[55]) eine verlassene Frau klagen:

Texitur haec castris quarta lacerna tuis.

Bei der Benutzung der Lacerna im Kriege trug man dieselbe, wie auch die Büste es zeigt, unmittelbar über der Tunica. Allein dieser ihrer ursprünglichen Bestimmung wurde die Lacerna bald entfremdet; man fing bereits zur Zeit des Augustus an, dieselbe in der Stadt zu tragen, indem man sie über die Toga[56]) legte und es musste schon damals ein Verbot gegen diese Missachtung altrömischer Tracht erlassen werden[57]). Unter den folgenden Kaisern nahm der Luxus, welcher mit diesem Kleidungsstücke hauptsächlich beim Besuche des Circus und des Theaters[58]) getrieben wurde, zu, und war nach dem Zeugnisse des Ammianus Marcellinus gegen Ende der Kaiserzeit noch nicht einer andern Mode gewichen.

Als die Lacerna ein städtisches Luxusgewand wurde, also im Anfange der Kaiserzeit, scheint sie völlig aufgehört zu haben im Kriege gebraucht zu werden, denn kein späterer Schriftsteller erwähnt sie als Tracht eines Officiers im Felde. Die früheste Erwähnung der Lacerna findet sich bei Cicero, welcher den Antonius wegen der renommistischen Anwendung derselben im Frieden verspottet[59]). Aus dieser Stelle sehen wir, dass im Jahre 44 v. Chr. Name und Sache allgemein bekannt waren. Dass aber schon einige Jahrzehnte früher die Lacerna im Kriege getragen wurde, glaube ich mit Sicherheit aus Plutarch nachweisen zu können.

In der Schlacht bei Tigranokerta eilte Lucullus

[51]) Gell. noct. att. X 25, 3 *lingulam veteres dixisse gladiolum oblongum in speciem linguae factum.* Cato r. r. 84.

[52]) Cato r. r. 84.

[53]) Festus p. 116 *lingula . . . a similitudine linguae exsertae, ut in calceis.* Juven. V 20 *lingulas dimittere* und zu dieser Stelle d. Schol. und die neueren Erklärer. Martial. II 29, 7 *non hesterna sedet lunata lingula planta.* Isidor. Orig. XXX 34 *lingulati calcei.* Die Griechen gebrauchen *γλῶττα* und *γλωττίς* in gleichem Sinne: Plato comic. bei Athen. XV 677 A. Lydus de magistr. II 13.

[54]) II 80, 3 *cum inermis et lacernatus esset, ingressus castra Lepidi . . . cum lacerna eius perforata esset lancea, aquilam legionis rapere ausus est.*

[55]) Vgl. IV 12, 7 und die durch Ausschmückungen erweiterte Nachahmung bei Wernsdorf, *Poetae lat. min.* III 191:

Quin etiam argento puroque intexitur auro
Altera iam castris parta lacerna meis.
Illic bellantum iuvenum studiosa figuras
Atque audita levi proelia pingit acu,
Pingit et Euphratis currentes mollius undas
Victricesque aquilas sub duce Ventidio.

Diese Stelle erinnert an die von Ammianus erwähnte Sitte späterer Zeiten, Thiergestalten in die Lacerna einzuweben, während man früher einfarbige trug: *albae* Martial XIV, 137, *pullae* Sueton Aug. 40, *nigrae* Mart. IV 2.

[56]) Juven. IX 28 *lacernas, munimenta togae.* Martial II 29, 4, 5. VIII 28, 22.

[57]) Sueton. Aug. 40 *negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in foro circove nisi positis lacernis togatum consistere.*

[58]) Marquardt, röm. Alterth. V 2, 174.

[59]) Philipp. II 30, 76 *per municipia coloniasque Galliae . . cum Gallicis et lacerna cucurristi,* vgl. Gellius XIII 22, 1.

mit gezücktem Schwerte den Seinen voran, bekleidet mit einer *κροσσωτὴ ἐφεστρίς*[60]). In diesem Obergewande erkenne ich die Lacerna, denn es ist wie diese ein Kriegsgewand, es hat mit derselben die Franzen gemein, endlich wird die Ephestris von Artemidor und Suidas[61]) der Mandye gleichgestellt und als römisches Kleidungsstück bezeichnet. Mit dem Worte Mandye aber bezeichnet Dio Cassius, wiewohl er es bisweilen auch für die Paenula[62]) gebraucht, die römische Lacerna. Denn dass diese in der Kaiserzeit besonders im Theater getragen wurde, namentlich auch zur Zeit des Domitianus, wissen wir durch Martialis[63]); und gerade von diesem Kaiser sagt Dio[64]), dass er einst im Circus bei einem Regengusse selbst die Mandyen gewechselt, aber keinem der Zuschauer erlaubt habe sich zu entfernen. Dass hier Mandye — und dies dürfen wir auch auf die Ephestris übertragen — dasselbe bedeute wie Lacerna, wird man um so eher annehmen, als der erwähnte Satiriker an einer Stelle des 12. Buches[65]) sagt, dass ein Herr beim Eintritt eines Regenschauers seinen Sclaven herbeirief, um ihm die Lacerna umzulegen.

Wenn wir demnach aus sprachlichen und sachlichen Gründen die *ἐφεστρὶς κροσσωτή* bei Plutarch für die römische Lacerna ansehen, so ist Lucullus der erste Römer, von welchem wir wissen, dass er dieses Mäntelchen getragen hat. Achten wir nun ferner darauf, dass ein Geschichtsschreiber gerade bei ihm die Anwendung dieses Kleidungsstückes für erwähnenswerth hält, und bedenken, dass Lucullus auf Schaustellungen, welche die Augen der Menschen auf ihn lenken konnten, bedacht war, dass endlich der Orient die eigentliche Heimath der mit Franzen verzierten Kleider war, welche den Römern der älteren Zeit völlig fremd waren, so liegt die Vermuthung gewiss nicht fern, dass Lucullus dieses Kleidungsstück im römischen Heere eingeführt habe. Bei seinem achtjährigen Aufenthalte in Asien konnte ihm leicht eine dort übliche Tracht als nützlich und kleidsam erscheinen.

Zum Schlusse erwähne ich noch, dass der Fundort der Büste nach D'Escamps' Angabe die Umgegend von Tusculum ist. Hier besass Lucullus eine berühmte Villa[66]), welche er mit Vorliebe zum Aufenthaltsorte wählte. Als der berühmte Feldherr nach Ciceros Verbannung starb, verlangten die vornehmen Jünglinge, welche seine Leiche auf das Forum getragen hatten, dass man ihn auf dem Marsfelde bestatte, eine Ehre, deren vor ihm Sulla theilhaftig geworden war[67]). Da aber hierzu keinerlei Vorbereitungen getroffen waren, so drang Marcus Lucullus mit seiner Bitte durch, dass er die Leiche des Bruders in dem bereits vollendeten Grabmale auf dem tusculanischen Landgute[68]) bestatten dürfe. Dass man dort, sei es auf dem Grabe, sei es in den Gärten, Marmorbilder von ihm aufstellte, ist selbstverständlich. Sollte aber der Einwand gegen die von mir versuchte Deutung der Büste erhoben werden, dass Lucullus, welchem die Ehre des Triumphes zu Theil geworden war, in Triumphatorentracht dargestellt sein müsste, so genügt es wohl zu bemerken, dass zu Rom im Atrium das lebensgrosse Bild des Triumphators[69]) gewiss nicht gefehlt hat, dass hingegen die Verwandten, welche die Büste anfertigen liessen, um sie auf dem Landgute aufzustellen, den Verstorbe-

[60]) Plut. Lucull. 28 *τόν τε ποταμὸν διέβαινε καὶ πρῶτος ἐπὶ τοὺς πολεμίους ἡγεῖτο, θώρακα μὲν ἔχων σιδηροῦν φολιδωτὸν ἀποστίλβοντα, κροσσωτὴν δὲ ἐφεστρίδα, τὸ δὲ ξίφος αὐτόθεν ὑποφαίνων γυμνὸν κτέ.*

[61]) Artemid. Oneirocr. II 3, p. 85 *χλαμὺς δὲ ἣν ἔνιοι μανδύην, οἱ δὲ ἐφεστρίδα, οἱ δὲ βήριον καλοῦσι.* Suidas *ἐφεστρὶς ἱμάτιον ῥωμαικὸν, λέγεται δὲ καὶ μανδύας καὶ βίῤῥον.*

[62]) Mommsen, r. Staatsr. I 338 Anm. 2.

[63]) Suet. Claudius 6 *equester ordo . . . spectaculis advenienti assurgere et lacernas deponere solebat.* Martial. IV 2 *spectabat modo solus inter omnes / nigris munus Horatius lacernis, / cum plebs et minor ordo maximusque / sancto cum duce* (Domitiano) *candidus sederet.* Vergl. XIV 131, 137.

[64]) LXVII 8, 3 *ὑετοῦ πολλοῦ ἐξαίφνης γενομένου οὐδενὶ ἐπέτρεψεν ἐκ τῆς θέας ἀπαλλαγῆναι, ἀλλ' αὐτὸς μανδύας ἀλλασσόμενος ἐκείνους οὐδὲν εἴασε μεταβαλεῖν*, vgl. LVII 13, 5 u. W. Teuffel in Paulys Real-Encyklopädie IV 709.

[65]) Mart. XII 26, 10 *cum subitus crassae decidit imber aquae | nec venit ablatis clamatus verna lacernis.*

[66]) Cic. academ. prior. II 48, 148. de fin. III 2, 7. Plut. Lucull. 39 *ἦσαν δ' αὐτῷ περὶ Τοῦσκλον ἐγχώριοι δίαιται.* ib. 43. Varro r. r. III 4, 3.

[67]) Plut. Sulla 38 vgl. Marquardt, röm. Alterth. V 1, 362 Anm. 2313.

[68]) Plut. Lucull. 43.

[69]) Marquardt, röm. Alterth. 1, 248 Anm. 1545 und 1546.

nen nicht in seinem officiellen Prachtgewande, sondern in der characteristischen Tracht sehen wollten, die er aus dem Orient mitgebracht hatte. Das Schiffsvordertheil auf dem Relief erinnert an den Seesieg von Lemnos, die Lacerna und der Kopf des asiatischen Herrschers an die Schlacht von Tigranokerta: so wird durch die Büste das Andenken an die zwei schönsten Ruhmestage des Lucullus erhalten.

St. Petersburg. ERNST SCHULZE.

UEBER EIN RELIEF IN PALAZZO COLONNA.

(Hierzu Tafel 4.)

Den Typus der jugendlichen Windgötter repräsentiren von allen erhaltenen Monumenten am schönsten zwei Relieffragmente in der *galleria nobile* des *Palazzo Colonna* zu Rom. Braun hat dieselben in den Monumenten des Instituts (1855, 8 u. 9) veröffentlicht, und mit Recht hat Conze eine dieser Figuren in seinen Heroen- und Göttergestalten (96, 4) reproducirt. Die Arbeit unterscheidet sich wenig von der der besseren römischen Sarkophage, und man wird schwerlich irren, wenn man das Relief in die Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Christo setzt. Die Behandlung der schlanken sehnigen Körper ist äusserst charactervoll, und eine gewisse unbändige Wildheit drückt sich vortrefflich in den Zügen und in dem Haarwuchs aus. Daran dass beide Figuren zu einer und derselben Reliefplatte gehören lassen Grösse und Arbeit keinen Zweifel aufkommen, und es ist auch schon von dem Architekten erkannt worden, der die beiden Bruchstücke zur Decoration des Saales verwandt hat, denn er hat sie an den Basen zweier Bildsäulen einander gegenüber eingelassen. Man könnte sogar glauben, dass er um die Figuren in dieser Weise zu verwenden das Relief zu dem sie gehörten zertrümmert habe, wenn nicht die sehr bedeutenden Restaurationen an den untern Theilen der Figuren und die Unregelmässigkeit der Brüche es wahrscheinlich machten, dass nicht Absicht sondern Zufall die Zerstörung veranlasst hat. Ebenso klar ist es, dass die beiden Gestalten sich zwar entsprachen, aber nicht unmittelbar an einander gerückt waren: sie schlossen offenbar eine Mittelgruppe von einer oder mehreren Figuren ein, wie das auch Braun erkannt hat. Nur reichen zu der Bestimmung des Fehlenden die Zipfel eines flatternden Gewandes nicht aus, die auf beiden Fragmenten in halber Höhe der Windgötter erscheinen.

Einander zugekehrte gegen einander blasende Windgötter kommen auf Phaethonsarkophagen zu Seiten des stürzenden Wagens vor; sie tragen dazu bei den Aufruhr aller Elemente zu veranschaulichen. Dieselben erscheinen aber auch in Darstellungen, wo keine bestimmte Handlung ausgedrückt ist. So finden wir sie auf einer römischen Thonlampe des hiesigen Antiquariums (Inventar Nr. 871), die in sehr compendiöser Symbolik das Weltall und das Weltregiment nach römischer Anschauung darstellt, zu beiden Seiten etwas unterhalb der Capitolinischen Göttertrias; auch da ist ihre Bedeutung nicht zweifelhaft. Allein schon diese beiden Beispiele zeigen zur Genüge, wie weit die Grenzen des Feldes sind, auf welchem sich die Vermuthung über die Ausfüllung der Lücke auf dem Relief Colonna bewegen darf. Das Ursprüngliche war unter solchen Umständen nicht zu finden, und Braun war verständig genug, nachdem er obenhin an die Phaethonsarkophage erinnert hatte, sich jeder weitern Vermuthung zu entschlagen.

Es war bisher nicht bekannt, dass eine alte Zeichnung existirt, die uns jeder Vermuthung überhebt. —

In der Bibliothek der Königin von England zu Windsor findet sich ein unscheinbarer Band in Klein-Folio, der vermuthlich mit der Albanischen Sammlung dorthin gekommen ist[1]). Es sind Skizzen

[1]) Vgl. Fr. Matz in Göttinger gel. Anz. 1872 S. 64 fgg. Arch. Zeit. XXXI S. 33 f. Michaelis, arch. Zeit. XXXII S. 67.

rohester Art, wahrscheinlich vor den Originalen mit Bleistift hingeworfen und dann zu Hause mit Feder und Tusche ausgeführt. Das Detail ist in Folge dessen höchst mangelhaft und ungenau wiedergegeben, allein im Ganzen der Darstellungen habe ich sie durchaus zuverlässig gefunden; der Geselle der sie eilfertig hinsudelte dachte nicht daran selbständig zu erfinden. Aus zahlreichen Provenienzangaben lässt sich darauf schliessen, dass die Zeichnungen ein sehr hohes Alter haben; sie müssen noch aus dem 16. Jahrhundert sein, denn schon im 17. würden andere Besitzer der Villen und Paläste genannt sein.

Die Skizze, von der ich eine Durchzeichnung genommen habe, die auf Tafel 4 abgebildet ist, zeigt zwischen den beiden Windgöttern eine weibliche Gestalt in eiligem Laufe nach rechts. Hinter ihr bauscht sich ihr Mantel, in welchem sich der Hauch der blasenden Winde verfängt, bogenförmig auf. Links unten erscheint vor einem Schilfstengel ein Sumpfvogel, rechts ebenfalls vor einem Schilfstengel eine aufstrebende Schildkröte und noch weiter rechts neben ihr ein Adler.

In überraschender Weise verhilft uns diese Zeichnung dazu noch ein anderes Relieffragment aus dem Garten des palazzo Colonna zu bestimmen, welches Braun zehn Jahre vor den Windgöttern ebenfalls veröffentlicht und auf Aegina gedeutet hat (Antike Marmorw. I. 6). Die Frau ist dort zum grössten Theile, die Schildkröte und ein Schilfstengel ganz, der Adler zur Hälfte erhalten. Die Zugehörigkeit der Zeichnung und somit die Zusammengehörigkeit der drei auch local vereinigten Bruchstücke springt in die Augen*).

Brauns Deutung auf Aegina ist natürlich aufzugeben; sie wäre überdies an sich gänzlich haltlos, denn er hat um zu ihr zu gelangen Elemente ganz verschiedener Natur willkürlich combinirt. Dass Zeus die Aegina in der Gestalt eines Adlers raubte, hat mit dem Umstande, dass die Insel Aegina die Schildkröte auf ihre Münzen prägte, nichts zu thun. Auch liesse sich nicht einsehen, in welchem Sinne ein Künstler Aegina auf den Adler zuschreitend hätte bilden sollen. Aber was nun beginnen mit der eigenthümlichen Composition? Meiner Meinung nach hat man die Deutung überhaupt nicht in der Götter- und Heldensage zu suchen: es ist gar kein mythologischer sondern ein elementarer Vorhang dargestellt, wie das die Windgötter und die Thiere und Pflanzen andeuten, und somit gehört das Relief genau in dieselbe Kategorie mit dem gleichfalls dreigetheilten der Uffizien, welches in sprechender Symbolik Luft, Erde, Wasser darstellt ²).

Die Thiere, die wir auf unserem Relief finden, Adler, Schildkröte, Reiher, bringen uns in der Deutung der weiblichen Figur nicht weiter; sie bezeichnen meiner Meinung nach ebenso wie das Röhricht lediglich das Local. Dass wir Adler und Schildkröte zusammenfinden, wird dem nicht ganz zufällig erscheinen, der weiss, dass diese Thiere von den Alten in mannigfache Beziehung gesetzt wurden. Dass der Adler um zum Fleische der Schildkröte zu gelangen dieselbe in die Lüfte heben und an einem Felsen zerschellen soll, kennt jeder aus der Fabel von Aeschylus Tod, die ein Komiker anknüpfend an jenen Glauben und die Aehnlichkeit zwischen Aeschylus Glatze und einem nackten Felsen ersann. Aber man setzte auch Adler und Schildkröte in Gegensatz, diese als das plumpste und schwerfälligste Thier, das da verdammt scheint am Boden zu haften, den Adler als den, der sich am freisten und höchsten in die Lüfte hebt. Neben der Fabel von der Schildkröte, die fliegen lernen wollte und vom Adler emporgetragen ward, geht die andere, dass die Schildkröte den Adler, als sie einmal mit ihm in Streit lag, eingeholt und so bewiesen habe, dass Laufen zum Schnellsein nicht ausreicht. Ein solcher Gegensatz von Luft und Erde scheint auch hier anzunehmen, und so dient Schildkröte wie Reiher und Schilf zur Characterisirung einer sumpfigen Niederung.

*) [Die Windgötter und die weibliche Figur sind zur Vergleichung nach den Braun'schen Publicationen auf unserer Tafel verkleinert wiederholt.]

²) Arch. Zeit. XVI S. 243. (Otto Jahn) Dies Relief ist sehr mit Unrecht für modern erklärt worden, es finden sich im Gegentheil fast gar keine Ergänzungen daran.

Allein wer ist die Frau? Für das Motiv des bogenförmig wallenden Peplos ist die Zusammenstellung der Monumente, die Stephani wünscht, noch nicht gemacht, aber es liegt kein Zweifel vor, dass hier dies Gewandmotiv einfach durch das Blasen der Windgötter hervorgerufen ist: es ist somit nicht characteristisch. Der Gedanke an Iris ist abzuweisen; denn wenn auch spätere Zeiten allerdings Iris mit dem Regenbogen identificirt haben, von welchem sie bei Homer durchaus geschieden ist, so lässt man doch entweder Iris auf dieser Himmelsbrücke die Erde erreichen, oder sie zieht den bunten Streif nach sich. Diese poetischen Bilder sind nicht klar gedacht, denn die Anschauung des Naturphaenomens, die bei Homer lebendig ist, widerlegt sie, aber eben darum sind sie auch zur plastischen Darstellung durchaus nicht zu verwenden. Auch hat auf unserem Relief die Götterbotin keinen Platz, sondern allerhöchstens der Regenbogen, der aber kann nur ruhend, nicht eilend dargestellt werden; und zudem hat er im Sturme keinen Sinn. Auch mit dem nächstliegenden Gedanken an die *aurae velificantes sua veste* ist nichts anzufangen, denn abgesehen davon, dass *aurae* nur in der Mehrzahl vorzukommen scheinen, sind sie unpassend, weil sie den Winden gleichartig sind: *αὖραι* von *ἄηται* getrieben ist einfach nonsense. Auch *νεφέλαι*, wenn sie das bedeuten was wir Wolken nennen, trifft der Einwand, dass sie nur in der Mehrzahl vorkommen, ja eigentlich nur gedacht werden können. Auch passen hier, wo Pflanzen und Thiere so unzweideutig eine sumpfige Niederung bezeichnen, Wolken keineswegs. Hier passt allein der Nebel, der aus dem feuchten Thale aufsteigt und in der Höhe von den Winden gepackt und in die Lüfte zerstreut wird. Ich zweifle in der That nicht, dass dieser atmosphärische Vorgang in dem Relief dargestellt ist. Wenn man für die Frau nach einem Namen sucht, so kommt allerdings *νεφέλη* auch in der Bedeutung Nebel vor, allein es ist zweideutig. Dagegen genügt allen Anforderungen der bezeichnendste Ausdruck *Ὀμίχλη*, bei welcher Strepsiades in den Wolken schwört.

FRIEDRICH MATZ.

Dieser Aufsatz ist aus einer Reihe von Entwürfen, dem letzten was Matz, theilweise schon auf dem letzten Krankenbette, geschrieben hat, zusammengestellt. Er war für das Berliner Winckelmannsfest vorigen Jahres bestimmt und würde ohne Zweifel sehr viel weiter ausgedehnt worden sein; ich habe aber lieber nur die Hauptpunkte geben wollen, die sich mit des Verfassers eignen Worten geben liessen, als von eignem dazu thun um etliche Citate zu verwerthen.

U. v. WILAMOWITZ.

HERAKLES MIT ERGINOS.

Wohl selten sind einem Monumente so vielfache und unter einander abweichende Deutungen zu Theil geworden wie dem bekannten Vasenbild der Sammlung Jatta (Catalog No. 1088), zuletzt von Conze publicirt (Göttingen 1856) unter dem Namen Philoktet in Troja[1]). Der erste Herausgeber Minervini [2]) wollte darauf eine Scene aus dem lemnischen Philoktet des Sophokles erblicken, wo die bekränzte Jünglingsfigur mit dem Stocke der vom Olymp zur Schlichtung des Streites herunterkommende Herakles sein sollte; K. F. Hermann [3]), von dem Flügelhelm der einen Figur ausgehend, sah den Kampf des Hades mit Herakles dargestellt. Panofka [4]) ferner glaubte die Scene zu erkennen wo der Seher Helenos sich dem Odysseus und Diomedes ausliefert; Welcker [5]) deutete das Bild auf Herakles und Iolaos, die mit einem Feldherrn der Hippolyte im Gespräch begriffen sind, die Figur auf dem Wagen sollte die Amazonenkönigin selbst sein. Dass keine dieser Deutungen Anspruch auf einige Wahrscheinlichkeit hat, ja dass sie direct zu verwerfen sind, hat Conze in dem oben citirten Schriftchen

[1]) Auch in der dritten Serie der Vorlegeblätter.

[2]) *Bull. arch. Nap.* n. S. n. 20. Aprile 1853 tav. VI.

[3]) Hadeskappe. Progr. d. arch. num. Inst. in Götting. 1853.

[4]) Zufluchtsgottheiten, Abh. d. Berl. Akad. 1853 S. 263.

[5]) Arch. Zeit. 1856 S. 177 Taf. 88.

hinlänglich gezeigt. Doch die Erklärung, die er selbst dafür giebt, scheint mir nicht in allen Punkten haltbar. Zwar hat er die ganze Situation als den Moment vor dem Kampfe zwischen den zwei Figuren, der einen l. stehenden, die noch im Waffnen begriffen ist, und der r. vor dem Wagen befindlichen, unstreitig richtig erkannt, aber wenn er in der einen Figur dann Philoktet, in der andern Paris sieht, so lassen sich gegen diese Benennungen vielfach Einsprüche erheben. Zunächst dass, wie er selbst anführt, die Einnahme Trojas stets an den Bogen des Philoktet geknüpft wird, und dass, wenn von einem Zweikampfe zwischen ihm und Paris geredet wird, dieser ausdrücklich als Bogenkampf bezeichnet ist [6]). Wie grosses Gewicht man hierauf gelegt hat, kann man daraus sehen, dass das einzige Monument, welches erweislich diesen Kampf darstellt (Brunn, *urne etrusche tav.* 72), sich ausdrücklich der Ueberlieferung anschliesst und die beiden Helden mit dem Bogen sich bekämpfen lässt. Weiter würde es mehr als auffällig sein den Philoktet nicht bloss durch Köcher und Bogen, die er bekanntlich von Herakles erhalten hat, sondern auch durch die ihm gar nicht zukommende Löwenhaut und Keule bezeichnet zu sehen. Eine neue Deutung hat Jatta in seinem Catalog aufgestellt, und Heydemann, in der Besprechung desselben (Bull. 1871 S. 222) gebilligt. Nach ihr sollen wir den Kampf des Herakles mit Kyknos dargestellt sehen. Aber auch hier fehlen die Schwierigkeiten nicht. Zunächst stürmen nach Hesiod beide kämpfend zu Wagen auf einander ein, also schon gewappnet, und springen dann erst zur Erde um zu kämpfen; hier dagegen würde nur dem Kyknos ein Wagen gegeben sein, nicht dem Herakles, und dieser ist noch im Begriff sich zu waffnen. Auch in der vor dem Wagen stehenden Figur den Ares, in der auf dem Wagen befindlichen den Kyknos zu erkennen scheint mir bedenklich, und wollte man mit Heydemann den Ares ganz bei Seite lassen und den Krieger auf dem Wagen als Wagenlenker erklären, so fehlt wieder der Gegensatz zu Athena: die Gegenwart des Ares ist nach den Gedichten unumgänglich nöthig. Meiner Meinung nach mussten alle die aufgestellten Deutungen irren, weil in ihnen auf einen wesentlichen Umstand nicht geachtet worden ist. Betrachten wir das Bild etwas näher.

Dass wir die Vorbereitung zu einem Kampfe haben, kann, wie schon Conze ausgeführt, keinem Zweifel unterworfen sein; der eine zu Wagen herbeigekommene Krieger ist zur Erde gesprungen und wartet mit auf den Boden aufgestützter Lanze und zur Seite gestelltem Schild bis sein Gegner sich völlig gewaffnet hat. Dieser hat seine gewöhnlichen Waffen: Löwenhaut, Keule, Bogen und Köcher zur Erde gelegt, um sich mit andern zum Zweikampfe besser geeigneten Waffen zu rüsten, den Helm hat er schon aufgesetzt, die Beinschienen angelegt, eben rückt er sich den Schild zurecht, um dann aus der Hand seiner Begleiterin die Lanze zu empfangen und den Kampf zu beginnen. Der bekränzte Jüngling zwischen beiden, ein wenig zurückstehend, scheint als Schiedsrichter zugegen zu sein; der Vogel, der mit einer Schlange auf den l. befindlichen Krieger zufliegt, weissagt diesem den Sieg, die Erinys, deren Blick starr auf den r. stehenden Jüngling gerichtet ist, diesem den Untergang. Die Situation ist so klar, dass es nur ein leichtes Ding scheint den beiden Kriegern ihre Namen zu geben.

Aber noch mehr: der eine Held ist durch die auf der Erde liegenden Waffen und durch seine sicher zu benennende Begleiterin Athena so deutlich als Herakles bezeichnet, dass es der zwingendsten Gründe bedürfte, um uns von dieser Benennung abgehen zu lassen. Giebt es in dem Leben des Herakles kein Factum, auf welches hier Bezug genommen sein könnte?

Sein Gegner ist nicht so deutlich gekennzeichnet, und doch fehlt es auch hier nicht an individualisirenden Zügen. Er ist ein junger Mann, er ist herbeigekommen auf einem mit feurigen Rossen bespannten Wagen, im Gegensatz zu Herakles, dem keine Pferde zu Gebote stehen; offenbar gehört er einem Volke an, das als besonders reisig bezeich-

[6]) Tzetzes ad Lykophr. 64: *τοξικῇ ἐμονομάχησαν αὐτός τε καὶ Ἀλέξανδρος.* Vgl. Conze Philoktet S. 16.

net werden soll. Athena ist dargestellt mit der Aegis und einem Speer in der linken, einem Speer in der rechten Hand. Wo hat sie ihre anderen Waffen, ihren Helm und Schild, ihre sonst unzertrennlichen Begleiter? Und wo hat Herakles den Flügelhelm her, der sonst häufig auf dem Haupte der Athena sich findet, und woher den Schild?

Dies ist der Punkt dessen Nichtbeachtung, wie ich vorhin sagte, die bisherigen Erklärer irre geführt hat. Wenn es möglich ist, im Leben des Herakles ein Ereigniss nachzuweisen, wo er sich nach Ablegung seiner gewöhnlichen Waffen von der Athena ausrüsten lässt, um einen Krieger, den Vertreter eines reisigen Volkes, in einem Zweikampfe zu bekämpfen, der für ihn mit Sieg, für seinen Gegner mit dem Tode endigt, so haben wir die Erklärung für unser Vasenbild gefunden.

Ein solches Ereigniss lässt sich nachweisen. Klymenos, König der durch ihre Rossezucht ausgezeichneten Orchomenier, — sie werden vielfach als *ἱππικοί* bezeichnet [7]) —, war von Perieres dem Wagenlenker des Menoikeus, eines Thebaners, auf einem Feste des onchestischen Poseidon durch einen Steinwurf getödtet worden. Erginos, sein Sohn und Nachfolger, zog, um Rache zu nehmen, gegen Theben und zwang die Einwohner durch seine überlegene Reitermacht zur Unterwerfung und zu einem Tribut von jährlich hundert Stieren. Aber Herakles, der vom Kithaeron zurückkehrend auf die Herolde des Erginos stiess, die gekommen waren den Tribut einzufordern, schnitt ihnen die Nasen ab und schickte sie so ohne Tribut nach Hause zurück.

Erginos zog von neuem gegen Theben, wurde aber von Herakles, der, wie es bei Apollodor [8]) heisst (*ὅπλα παρ' Ἀθηνᾶς λαβών*), von der Athena Waffen bekommen hatte, besiegt und getödtet. Diesen Kampf, glaube ich, stellt unser Bild dar. Erginos ist mit seinem Gespann heran gekommen, und während dieses von seinem Wagenlenker gehalten wird, wartet er zu Fusse bis Herakles die von der Athena ihm gegebenen Waffen angelegt hat. Iolaos, der beständige Begleiter des Herakles, dient als Kampfrichter, die Erinys bedeutet dem Erginos Niederlage und Tod als Ausgang des Kampfes, der Vogel mit der Schlange dem Herakles den nahen Sieg. Der Figur mit der Salpinx endlich rechts vom Wagen könnte als Vertreter des Heeres des Erginos gedacht sein; sie wird das Zeichen zum Beginn des Kampfes geben oder das Resultat desselben verkünden [9]).

Die Stelle bei Apollodor ist zwar die einzige, so viel mir bekannt geworden, wo ausdrücklich berichtet wird, dass Herakles um mit Erginos zu kämpfen die Waffen von der Athena erhalten habe, aber dennoch lässt sich auch anderweitig nachweisen, dass dieser einzelne Zug seinen festen Platz in der Sage hatte. So z. B. ist es weiter nichts als eine der gewöhnlichen euhemeristischen Umdeutungen, wenn Diodor [10]) sagt, Herakles habe die thebanische Jugend bewaffnet, indem er die in den Tempeln aufgehängten Waffen genommen habe. Auf den Kampf mit Erginos, die erste Kriegsthat des Herakles, geht auch Hesiod Sch. d. Herakl. 122: *ὥς εἰπὼν κνημῖδας ὀρειχάλκοιο φαεινοῦ, | Ἡφαιστοῦ κλυτὰ δῶρα, περὶ κνήμησιν ἔθηκε, | δεύτερον αὖ θώρηκα περὶ στήθεσσιν ἔδυνε | καλὸν, χρύσειον, πολυδαίδαλον, ὃν οἱ ἔδωκε | Παλλὰς Ἀθηναίη, κούρη Διός, ὁππότ' ἔμελλε | τὸ πρῶτον στονόεντας ἐφορμήσασθαι ἀέθλους.*

Dass aber die Sage von dem Kampf zwischen Erginos und Herakles eine besonders in Theben volksthümliche, aber auch anderwärts bekannte war, das beweisen sowohl Stellen des Pausanias [11]), wo

[7]) Tzetzes ad Lykophr. 814: *ἄριστοι δὲ ἱππικοὶ οἱ Ὀρχομένιοι.*

[8]) Apollodor. 2, 4. 41.

[9]) Die letzte Figur ist mehrfach als weiblich bezeichnet worden, und man würde dann in ihr irgend eine hier wohlangebrachte Personification vermuthen. Doch vgl. Conze Philoktet in Troja, S. 9. Weshalb der Figur barbarische Tracht gegeben ist, weiss ich nicht zu sagen.

[10]) Diodor. Sic. 4, 10 und 18.

[11]) Paus. 9, 25, 4 *καὶ ἀπωτέρω μικρὸν Ἡρακλῆς ἕστηκε ἐν ὑπαίθρῳ, Ῥινοκολούστης ἐπωνυμίαν ἔχων, ὅτι τῶν κηρύκων ὡς οἱ Θηβαῖοι λέγουσιν ἀπέτεμεν ἐπὶ λώβῃ τὰς ῥῖνας, οἳ παρ' Ὀρχομενίων ἀφίκοντο ἐπὶ τοῦ δεσμοῦ τὴν ἀπαίτησιν.* — 9, 26, 1: *Καὶ Ἡρακλέους ἱερὸν μέγα, ἐπίκλησιν Ἱπποδέτου· τούς τε γὰρ Ὀρχομενίους φασὶν ἐς τοῦτο ἀφῖχθαι στρατιᾷ καὶ τὸν Ἡρακλέα νύκτωρ τοὺς ἵππους λαβόντα συνδῆσαι σφίσι τοὺς ὑπὸ τοῖς ἅρμασιν.*

von Statuen und Heiligthümern, die in der Nähe von Theben zum Andenken an die Befreiung vom Joch der Minyer dem Herakles errichtet waren, als auch dass Euripides[12]), Isokrates[13]), Strabo[14]) u. A. darauf Bezug nehmen. Es kann demnach nicht auffallen, dass ein solcher Mythus auch als Gegenstand eines Vasengemäldes gewählt wurde. Nur ein Bedenken scheint mir gegen diese Erklärung vorgebracht werden zu können, nämlich dass Herakles mit einer Falte auf der Stirn und bärtig dargestellt ist. Er ist eben im Beginn seiner Laufbahn, und man würde deshalb erwarten ihn in aller Jugendlichkeit dargestellt zu finden. Ist es doch gerade diese Falte sammt dem Bart die Conze veranlasste in jener Gestalt den Philoktet, den langjährigen Dulder, zu erkennen. Zwar könnte man damit den Unterschied im Alter zwischen Herakles und Iolaos, dem Sohne seines Bruders Iphikles, angedeutet finden. Man könnte auch darin eine Hinweisung auf die Leiden vermuthen, die ihm gerade in Folge des jetzigen Sieges bevorstehen (er bekommt zur Belohnung für die Befreiung Thebens die Megara zur Frau, die er, von der Hera in Raserei versetzt, sammt ihren Kindern erschlägt), aber dennoch kann ich nicht verhehlen, dass mir immerhin ein gewisses Bedenken bleibt. Freilich wäre zu erwägen, ob hier nicht die Willkür des Vasenmalers etwas ungehöriges hinzufügen konnte, und ob ein so kleiner Nebenumstand für hinreichend gehalten werden kann, eine Deutung zu erschüttern, die nicht nur der dargestellten Handlung auf das beste entspricht, sondern auch für wesentliche Nebendinge eine genügende Lösung giebt.

R. Engelmann.

[12]) Eurip. Herc. fur. 49. 220.
[13]) Isokrat. Plataik. 6 S. 291.
[14]) Strabo p. 414. Vgl. noch Theokr. 16, 105. Schol. Eur. Phoen. 53. Eustath. ad Hom. p. 272, 31. Apollod. 2, 4, 11.

TEOS.

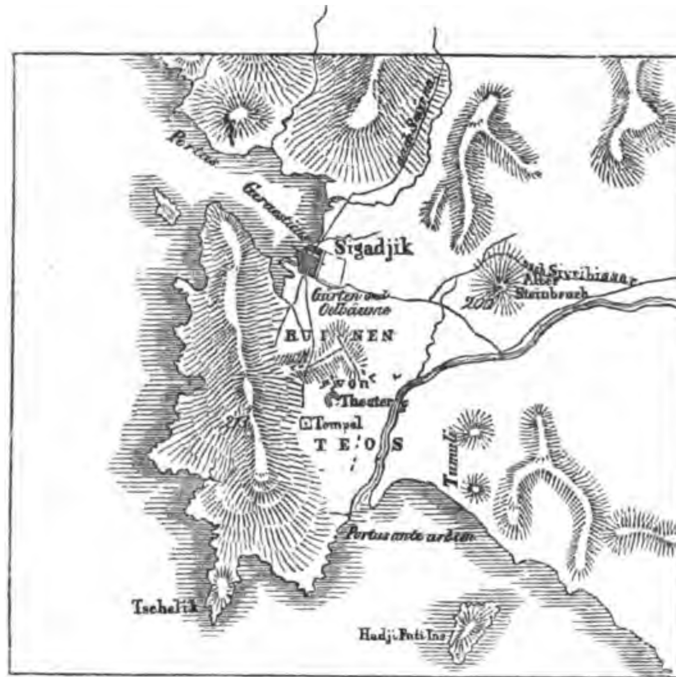
(Hierzu Tafel 5 und eine Hilfstafel.)

Die vielgegliederte ionische Küste ist an keiner Stelle reicher gestaltet, als dort, wo die lang ausgedehnte Halbinsel von Karaburnu [1]) wie eine Schranke vor die Küste sich hinlagert, an welche sie der klazomenisch-teische Isthmus wie ein Band knüpft. Während durch ihre wesentliche Erstreckung nach Norden der tief eingeschnittene und mit zahlreichen Buchten und Hafenplätzen ausgestattete Golf von Smyrna gebildet wird, entsteht auf der anderen Seite die nach Süden weit geöffnete Bay von Teos, welche vom Vorgebirge Koraka (dem alten Korykos) westlich, bis zum Evreokastron oder Hypsili-hissar (der alten Myonnesos) östlich im Bogen herumzieht [2]). Hier wiederholt sich an der östlichen Seite die Hauptbildung im Kleinen noch einmal: denn dadurch, dass ein felsiges Vorgebirge sich isthmisch dem Festlande verbindet, entsteht ein nördlicher und ein südlicher Hafen, wie sie die beifolgende Skizze darstellt [3]).

[1]) Nicht der ganzen Halbinsel kommt der Name Mimas zu, sondern nur der weit höheren Hälfte nördlich von Erythrai, während die untere in ihrer ganzen Ausdehnung Korykos geheissen zu haben scheint, vgl. Strabo S. 644 f.

[2]) Diese beiden Vorgebirge erscheinen auch dem Blick als die Endpunkte der teischen Bucht, vgl. auch Livius XXXVII 29.

[3]) Im Maassstab von 1 : 75000 nach der englischen Admiralitätskarte No. 1893. — Ein grosses Panorama des Gebietes, nahe von Sigadjik aufgenommen, giebt das seltene von Léon de Laborde herausgegebene Prachtwerk *voyage de l'Asie Mineure* pl. XLIII.



Situationsskizze von Teos

An dem ersteren liegt der jetzige Hauptort Sigadjik, an dem anderen südlichen liegen die Trümmer des alten, der ionischen Teos (*μέση Ἰωνίας* Steph. Byz.) So gehörte diese Stadt schon von Natur zu den am meisten begünstigten dieser Küsten, da es, wie auch Mitylene, Phokaea, Myndos, Knidos u. a. den bei der Segelschifffahrt unschätzbaren Vortheil hatte, zwei nach entgegengesetzten Richtungen geöffnete Häfen zu besitzen. Wie in Mitylene scheinen diese Häfen durch eine Wasserstrasse verbunden gewesen zu sein, indem man dem Flusse von Sivrihissar, welcher in den Südhafen mündet, auch ein Bett bis zum Nordhafen grub [4]), von welchem die Einwohner noch jetzt als in seinen Spuren vorhanden sprechen.

Die orchomenischen Minyer unter Athamas, welche von den Griechen zuerst hierher gekommen sein sollten [5]), fanden schon eine Ansiedelung einheimischer Karier vor, welche die neuen Ankömmlinge freundlich aufnahmen [6]); diesen folgten zur Zeit der ionischen Wanderung Athener, die ersten mit des Kodros Sohn Nauklos, andere unter Apoikos und Damasos, sowie Boeotier unter Geres [7]); die Namen der Führer blieben in gewissen Bezeichnungen fortdauernd bewahrt [8]).

Die Lage der Stadt wies die Bewohner von selbst auf die Schifffahrt hin; dass sie dies richtig zu würdigen verstanden, dafür existirt ein sehr altes Zeugniss in einer Angabe des Herodot (II. 178). Als nämlich der philhellenische König Amasis von Aegypten den Hafen Naukratis dem Seeverkehr

[4]) Nur so wird es verständlich, wie Plinius (V 138) Teos eine Insel nennen konnte: *clara (insula) vero in alto Teos cum oppido.*

[5]) Vgl. Otfr. Müller, Orchomenos S. 399 f.; der Name des Athamas erscheint in der späteren teischen Inschrift C. I. Gr. 3078.

[6]) Pausan. VII 3, 6; nach Strabo S. 633 bewohnten freilich Leleger das Gestade nördlich von Ephesos.

[7]) Strabo S. 633. Pausan. a. a. O. Die Gründungslegende bei Steph. Byz. u. d. W. *Τέως* ist nur dem unverstandenen Namen zu Liebe gebildet, der einer einheimischen Sprache entstammen mag.

[8]) Unter den Namen der teischen *πύργοι*-Demen- (C. I. 3064) erscheint derjenige des attischen Heroen *Κόδος* und wohl auch der des *Ἄποικος* (Z. 5 *Ποίκεω*); auch die att. Phyle der Geleonten findet sich in Teos C. I. 3078. — Nach Geres hiess der Nordhafen Geraesticus (Liv. XXXVII 27) oder *Γερραΐδαι* (Strabo S. 644).

der Griechen öffnete, und mit seltenem Verständniss griechischen Wesens ihnen auch das Recht verlieh, dort Tempel ihrer Götter zu erbauen, da nahmen an der Gründung des Haupttheiligthums Hellenion die Teier einen hervorragenden Antheil. Ihre Stadt scheint dann viele Jahre lang geblüht zu haben, bis auch sie — etwa um die 60. Olympiade [9]) — mit anderen Städten Ioniens, Kariens und Lykiens von des Kyros Feldherrn Harpagos umlagert und genommen ward [10]). Nun wendet sich ein Theil der Einwohner nach Thrakien, wo sie Abdera colonisiren, was schon früher der Klazomenier Timesias erfolglos versucht hatte. Doch blieb auch Teos selber nicht lange verödet; eine grosse Anzahl der Bewohner muss auch nach der Eroberung im Gebiet der alten Stadt oder doch in ihrer Nähe geblieben sein [11]), und, wie so viele andere griechische Städte dieser Küsten mit der Elasticität jugendkräftiger Naturproducte aus Schutt und Trümmern immer aufs Neue erstehen, so hob auch Teos in kurzer Frist sich wieder empor. Denn schon wenige Jahrzehnte nach der angeblich völligen Zerstörung ist sie im Stande, den Empörer Histiaios mit mehren Schiffen, nämlich 17, zu unterstützen, als es Phokaea, Erythrai, Myus und Priene vermochten [12]). Nach dem unglücklichen Ende des Aufstandes zum zweiten Male verödet [13]), hat sie sicherlich nach der Niederlage der Perser ein neues Leben entfaltet und bestand jedenfalls schon wieder bei Anakreons Tode, welcher in seiner Vaterstadt begraben lag [14])

Die Stadt ward dann der führenden attischen Macht unterthan; aber im Jahre 412 wurde sie von Klazomenai und Erythrai hineingezogen in den Aufstand gegen die Athener, welche, wie es scheint, gerade bemüht gewesen waren, das günstig gelegene Teos zu einem sicheren Platze für sich zu machen: von ihnen war eine Mauer angelegt worden, welche die Stadt gegen das Festland hin abschloss, und welche die Aufrührer damals gemeinsam mit den Persern zerstörten [15]). Doch hielten die Teier gleich darauf wieder zu den Athenern.

Beim Zerfall der Staaten von Hellas gewinnt Teos eine neue, in ihrer Art einzige Bedeutung. Als eine vorzügliche Stätte des Dionysosdienstes ward es nunmehr auch der Hauptsitz der dionysischen Künstler, der privilegirten grossen ionischen Schauspielergesellschaft — *οἱ ἀπὸ Ἰωνίας καὶ Ἑλλησπόντου* —, welche alle Städte dieser Küsten zu den Festtagen bezogen [16]). Die Ausdehnung dieses Instituts und seine Wichtigkeit für Teos recht zu würdigen, muss man bedenken, dass in jener Zeit das Hauptinteresse der Griechen sich Festspielen zuwendete, über welchen sie den Verlust ernsten politischen Lebens verschmerzten und vergassen.

In wenigen Staaten scheint überhaupt die musische Bildung von Jugend an so betont worden zu sein, wie in Teos [17]), wo ein grosses Interesse an Schule und Erziehung im Allgemeinen inschriftlich bezeugt ist [18]).

Wenn auch keine ausdrückliche Nachricht dar-

[9]) Vgl. Herod. I 177. Bergk *Anacr. carm. rell.* S. 139. C. F. Hermann, gesammelte Abhandlungen S. 96.

[10]) Herodot I 168 sagt *χώματι εἷλε*, was nicht mit Hermann a. a. O. als ein Erddamm über den oben erwähnten Kanal verstanden zu werden braucht.

[11]) So gieng der Teier Anakreon wohl damals nach Samos, Bergk a. a. O.

[12]) Herodot VI 8.

[13]) Suid. u. d. W. *Ἀνακρέων* und *Τέως*; die Bewohner scheinen auch damals ihre zeitweilige Zuflucht in ihrer nunmehrigen Tochterstadt Abdera genommen zu haben; s. Bergk a. a. O. S. 141.

[14]) Anthol. VII 25:

Οὗτος Ἀνακρείοντα τὸν ἄφθιτον εἵνεκα Μουσέων
Ὑμνοπόλον πάτρης τύμβος ἔδεκτο Τέω.

[15]) Thukyd. VIII 16. 20. Ueber ihren Tribut an Athen vgl. U. Köhler, Urkunden zur Geschichte des del. att. Bundes. Abh. der Berl. Akad. 1869 S. 161.

[16]) Vgl. im Allgemeinen O. Lüders, die Dionysischen Künstler; für Teos S. 20 f. 74 ff.

[17]) Vgl. besonders C. I. 3088 und die Inschrift im Hermes IX 501, in welcher der Kitharoede unter den Lehrern des Gymnasiums als der angesehenste erscheint; mit Lüders a. a. O. S. 138 nach C. I. 3088 eine besondere Erziehungsanstalt für Techniten in Teos anzunehmen, scheint mir daher nicht nothwendig. Diese hervorragende musische Bildung erscheint selbst politisch wirksam in C. I. gr. 3053, wo die Knosier an dem teischen Gesandten Mnesikles rühmen: *ἐπεδείξατο μετὰ κιθάρας πλεονάκις τά τε Τιμοθέω καὶ Πολυΐδω καὶ τῶν ἀμῶν ἀρχαίων ποιητᾶν, καθὼς προσῆκεν ἀνδρὶ πεπαιδευμένῳ.* Durch diese letzte Wendung wird die eben geäusserte Ansicht noch bestätigt, und es scheint mir dadurch auch ausgeschlossen, den Gesandten für einen Techniten zu halten, wie Lüders S. 85 thut.

[18]) C. I. gr. 3059—61 und Hermes IX 501.

über existirt, wann Teos der Hauptsitz der Dionysischen Techniten wurde, so ist doch wahrscheinlich, dass dies unter den Diadochen geschah. Alexander der Grosse muss selbst schon, wie er Priene begünstigte, so Teos sich besonders verpflichtet gemacht haben: dies darf man wohl daraus schliessen, dass bei dem teischen Orte Chalkideus (s. unten) ein dem Alexander heiliger Hain gehegt wurde, bei welchem die Ionier — *τὸ κοινὸν τῶν Ἰώνων* — Spiele, *Ἀλεξάνδρεια* genannt, begingen [19]). Ein teischer Kitharspieler Athenodoros war es, der bei des Königs Hochzeitsfeier in Susa auftrat [20]).

Unter dem König Antigonos (306—301) und auf seinen Befehl ward Teos durch einen Synoikismos mit den Lebediern ansehnlich vergrössert, und nach Uebereinkunft wählten beide Theile die Koischen Gesetze zur Regelung ihrer innern Verhältnisse [21]).

Teos kommt darauf unter die Herrschaft der Seleukiden, welche der Stadt fortdauernd günstig gewesen zu sein scheinen, auch nachdem sie das Land diesseits des Taurus verloren [22]). Nach der Niederlage Antiochos' d. G., dessen Macht vor Teos selber, zwischen Myonnesos und Korykos, durch die Seeschlacht im Jahre 190 gebrochen ward, fällt Teos an das Reich der pergamenischen Fürsten, welche zu den Techniten in freundlichsten Beziehungen standen [23]); nach dem Tode des dritten Attalos (138—133) endlich geht Teos mit dessen ganzem Reiche an die Römer. Schon kurz vorher, aber sicherlich nach dem Jahre 152 [24]), hatte die Stadt indessen ihre Hauptbedeutung dadurch verloren, dass sie aufhörte, Sitz der Techniten zu sein, welche durch Ausbruch von Zwistigkeiten veranlasst wurden, nach Ephesos zu fliehen, von Attalos (gewiss dem letzten) in Myonnesos angesiedelt und schliesslich auf Ansuchen der Teier von den Römern nach Lebedos verpflanzt wurden, wo sie zu des Strabo Zeit noch ihre jährlichen Feste begingen [25]). —

Das **Gebiet** von Teos [26]) umfasste die an die Bay grenzenden Gestade: wie auf der äusseren, westlichen Seite Korykos seine Grenze bildete [27]), so heisst auf der festländischen Seite Myonnesos ein teisches Vorgebirge [28]); die ihm nächst liegende Insel ist wohl die Macris des Livius (XXXVII 28) und die Spitze dieser Insel gegenüber die *Μακρία ἄκρα*, an welcher Pausanias Bäder nennt, und wo noch jetzt heisse Quellen sich befinden [29]). Im inneren, westlichen Winkel der Bay, dem östlichen Teos gegenüber, lag der Ort Chalkideus, welcher schon oben erwähnt ward [30]).

19) Strabo S. 644.

20) Athen. XII 539e. Lüders a. O. S. 75.

21) Vgl. hierüber die umfangreiche merkwürdige Inschrift bei Lebas III n. 86: Antigonos Z. 109, Kos Z. 60. 64. 120. 122. Pausanias aber (VII 3, 5) giebt an, dass die Lebedier durch Lysimachos nach Ephesos verpflanzt seien.

22) Ich schliesse das aus folgender Inschrift auf einer kleinen Marmorbasis, von der ich nicht weiss, ob sie etwa schon in den Nachträgen zu Lebas veröffentlicht ist, die mir nicht zugänglich waren:

ΘΕΟΥΣΕΛΕ|||ΚΟΥ
ΚΑΙΑΝΤΙΟΧΟΥΜΕΓΑΛΟ||||
ΚΑΙΑΝΤΙΟΧΟΥΣΩΤΗΡΟΣΚΑΙ
ΣΕΛΕΥΚΟΥΘΕΟΥΚΑΙ
ΤΙΟΧΟΥΘΕΟΥΚΑΙ
ΣΕΛΕΥΚΟΥΘΕΟΥΚΑΙ
ΝΤΙΟΧΟΥΜΕΓΑΛΟΥΚΑΙ
ΝΤΙΟΧΟΥΘΕΟΥΚΑΙ
ΕΛΕΥΚΟΥΘΕΟΥΚΑΙ
ΝΤΙΟΧΟΥΘΕΟΥΕΠΙΦΑΝΟΥΣ
ΗΜΗ||ΤΡΙΟΥΘΕΟΥΣΩΤΗΡΟΣ

ΟΥΛΙΤΗΟΙ||ΟΤ|||ΘΕΟΥΦΙΛΠ
ΛΛΗ
ΟΕΙ||ΛΕΤΕ||ΙΘΕΟΥΠΤΟ
ΩΥ|||||||||||||||ΝΑΙΟΥΚΛ

Ein Priester der Stratonike Lebas III 88, 6. Die Teier lohnten wie andere griechische Städte nicht immer mit Treue; vgl. Polyb. V 77.

23) Vgl. Lüders a. a. O. S. 22 und 80. C. I. gr. 3067 f.

24) C. I. gr. II S. 657a; denn die Künstler befanden sich noch im siebenten Regierungsjahre des Attalos Philadelphos in Teos nach C. I. 3070.

25) Strabo S. 643.

26) *πόλις καὶ χώρα* heisst es in den Decreten C. I. gr. 3045 ff. (Lebas III 60 ff.) und Lebas III 88, 3.

27) Strabo S. 644.

28) Thukyd. III 32. Livius XXXVII 12.

29) Nur solche — nicht Meerbäder — können nach dem Zusammenhang bei Pausan. VII 5, 11 gemeint sein, der ausserdem, dem heilkräftigen Wasser von Lebedos gegenüber, die teischen mehr als Luxusbäder zu betrachten scheint.

30) *Ὁ ἐκ Χαλκιδέως* in einer Grabschrift C. I. gr. 3101. der Stelle bei Strabo S. 644 würde man etwa erwarten:

Das Gebiet der Stadt war in *πύργοι* getheilt, welche den attischen Demen zu entsprechen scheinen, wie überhaupt die Eintheilungen von Land und Volk denjenigen Attikas ähnlich waren [31]).

Für die Topographie der Stadt und ihrer Häfen sind die Angaben des Livius XXXVII 27 ff. so wichtig und der vorliegenden Skizze gegenüber zugleich so klar, dass ich dieselben kurz anführen will.

Der Praetor L. Aemilius Regillus, welcher erfahren hat, dass die Teier der Flotte des Königs Antiochus Lebensmittel geliefert und fünftausend Krüge Wein versprochen haben, segelt mit seiner ganzen Flotte sogleich nach Teos, landet in dem Hafen hinter der Stadt *(in portu, qui ab tergo urbis est, Geraesticum ipsi appellant,* — der jetzige Hafen von Sigadjik) und lässt von hier aus das Land der Teier verwüsten. Diese entsenden Gesandte an den Römer und erfüllen seine Forderung, ihm die gleichen Lieferungen zu leisten, wie dem Antiochus. Mittlerweile hat Polyxenidas, der Führer der königlichen Flotte, den Vorgang erfahren, und kommt herbei in der Hoffnung, die Römer noch im hinteren Hafen zu überraschen und zu besiegen [32]). Diese aber sind zur bequemeren Einnahme der Lebensmittel und des Weines schon in den offeneren vorderen Hafen übergegangen *(in eum portum, qui ante urbem est)*, stellen sich, da die Flotte des Polyxenidas zwischen Myonnesos und Korykos aufkommt, eiligst in Schlachtordnung und schlagen sie bei Myonnesos gänzlich. —

Die **Stadt Teos** lag östlich vom Vorgebirge auf sanft zum Meere abfallenden Terrain und lehnte sich nördlich an linde Höhen, welche das Vorgebirge dort auf den Isthmus vorschiebt. Sie war von Quadermauern in einem Umfang von etwa sechs Kilometern eingefasst, welche zum Theil — besonders am Hafen — noch erhalten sind und eine Stärke von 14—15′ haben. Die Stadt, welche ganz dem Dionysos und seinem Dienst geweiht war [33]), in der aber auch die anderen Götter nicht vernachlässigt wurden [34]), muss eine grosse Anzahl religiöser Bauten enthalten haben; der Aufenthalt der Techniten, die eifrige Sorge für gymnische und musische Erziehung (s. oben) muss ebenso zu Anlagen mannigfacher Art geführt haben, wie der in Teos besonders heimische Sinn für Wohlleben, dessen Sänger schon der Teier Anakreon gewesen war [35]).

Nahe Steinbrüche [36]) lieferten das treffliche Material für die Bauten, einen bläulichen Marmor von gleicher innerer Structur, wie es derjenige von Erythrai und Ephesos ist. Eine Fülle von Wein und Früchten brachte das fruchtbare Land hervor [37]).

τὸ γὰρ νότιον τοῦ ἰσθμοῦ πλευρὸν ἔχουσι Τήιοι πρὸς τοὺς Χαλκιδέας (*τοὺς Χαλκιδέας* Cr.), *τὸ δὲ πρόσβορον Κλαζομένιοι καθ' ὃ συνάπτουσι τῇ Ἐρυθραίᾳ. κεῖται δ' Ὑπόκρημνος ὁ τόπος ἐπὶ τῇ ἀρχῇ τοῦ ἰσθμοῦ, ἐντὸς μὲν ἀπολαμβάνων τὴν Ἐρυθραίαν, ἐκτὸς δὲ τὴν τῶν Κλαζομενίων.* Denn offenbar wird die Ausdehnung des Isthmus beschrieben, welcher Karaburnu mit dem Festlande verbindet. Wie nun die nördliche Seite desselben von Klazomenai bis Hypokremnos reicht, so die südliche von Teos bis Chalkideus; wie an der festländischen Seite des Isthmus Klazomenai und Teos in gerader NS Linie einander gegenüberliegen, so an der anderen Hypokremnos und Chalkideus, nur 50 Stadien (Strabo a. O.) von einander entfernt, was genau auf die Entfernung der zwei Punkte passt, an welchen die Halbinsel von Karaburnu sich dem Isthmus ansetzt.

[31]) S. C. I. gr. zu nr. 3064.

[32]) Was Livius a. O. 28 über den engen Eingang des Hafens von Sigadjik sagt: *promontoriis coeuntibus inter se ita clauditur portus, ut vix duae simul inde naves possint exire* entspricht der Wirklichkeit durchaus nicht (s. Skizze), und darauf konnte Polyxenidas seinen Kriegsplan nicht bauen, wie Livius angiebt. Diese Ungenauigkeit ist um so auffallender, je offenbarer der bei Livius gegebene Bericht im Uebrigen auf Autopsie beruht. Vgl. auch unten S. 30 Anm. 46.

[33]) *γενέσθαι τὰν καθιέρωσιν τῷ Διονύσῳ τᾶς τε πόλιος αὐτῶν καὶ τᾶς χώρας* C. I. 3048 u. a. *τὴν πόλιν καὶ τὴν χώραν ἱερὰν εἶναι καὶ ἄσυλον τοῦ Διονύσου* C. I. 3046 und so öfter.

[34]) Festspiele für Hermes, Herakles und die Musen C. I. 3059, 22. *περίβολός τε καὶ βωμός ἐστι τῷ Ἑλικωνίῳ (Ποσειδῶνι) θέας ἄξιος* Pausan. VII 24, 5. Jede Symmoria (*gens*) hatte ihren Altar. C. I. gr. 3065, 32.

[35]) Uebungshäuser und Wohnhäuser für die Techniten werden in einer teischen Inschrift (3069) für Pergamum erwähnt; für Athen s. Lüders S. 70 f. — In Teos eine *στοὰ τῆς γερουσίας* C. I. 3080. Bäder vgl. oben Anm. 29 und C. I. 3080 *προβαλανεῖα πάντα σὺν τῷ λουτρῶνι καὶ τοῖς λοιποῖς προσκοσμήμασι.*

[36]) Vgl. über diese, die ich nicht besucht habe, Pococke II 2, 44. Chandler, *travels in Asia Minor*, Oxf. 1775 S. 99. Bes. W. I. Hamilton, Reisen in Kleinasien, deutsch von O. Schomburgk II 18 ff. Dort finden sich die eigenthümlichen, treppenartig behauenen Blöcke, deren Inschriften C. I. lat. III 1 n. 419 ff; abgebildet bei Lebas itinéraire pl. 71.

[37]) Hermesianax über Anakreon bei Athen XIII 598 c:

Nun hat sich Alles, was von Leben geblieben, dem Nordhafen zugewendet; hier wie in Sivrihissar werden zahlreiche einzelne inschriftliche und decorative Reste gefunden, welche bei neueren Bauten benutzt werden; täglich werden hier noch heute die alten Ruinen als bequeme Steinbrüche ausgebeutet.

Von der ganzen Pracht des Alterthums sind einige Trümmerhaufen über der Erde geblieben, welche unter uralten Oelbäumen und Lorbeersträuchern still und einsam an dem verödeten Südhafen liegen. Die tiefste Senkung ausserhalb und östlich der alten Stadt bildet zur Winterzeit einen Sumpf, sonst wird hier der geringe Bedarf an Getreide gewonnen, welcher den jetzigen Einwohnern genügt.

Nur wenige Ruinen haben eine verständliche Gestalt bewahrt. Das Theater, das sich an die Nordhänge lehnt und einst auch mit Ehrenstatuen geschmückt war[38]), zeigt nur noch den von allem Zierrath und Ausbau entkleideten Kern. Aber in das Alterthum versetzt es noch am meisten, wenn das Auge von hier aus über die unveränderten Linien der Berge und Küsten und über den tiefblauen Golf bis zu den hohen dunkeln Umrissen von Samos schweift.

Die hauptsächlichsten Reste gehören dem Dionysostempel an, wie er auch den Mittelpunkt des teischen Lebens bildete. Die Expedition der *society of dilettanti,* welche im vorigen Jahrhundert unter **Chandlers** Leitung Teos besuchte, fand den Tempel zuerst nur mit Mühe; nahm aber dann einige Bauglieder auf und entwarf einen hypothetischen Grundriss[39]). Dass der Tempel ein sechssäuliger Peripteros ionischen Stiles war, berichtet Vitruv[40]).

Fast genau 100 Jahre später, im Jahre 1862, untersuchte auf Veranlassung derselben *society* der Architekt **R. Popplewell Pullan** den Tempel wiederum und fand bei seinen Nachgrabungen auch etwa vierzig Fuss des Frieses — freilich in sehr zerstossenem Zustande, — welcher einst den Tempel geschmückt hatte[41]). Dieselben werden zum ersten Male auf den beifolgenden Tafeln nach Skizzen veröffentlicht, welche mein Freund, der dänische Maler **Harald Jerichau**, zum Theil nur ganz flüchtig bei unserem gemeinsamen Besuche von Teos (October 1874) anfertigte; doch sollte bei dem Interesse des Gegenstandes hier das eben Mögliche gegeben werden, und wegen der Unzulänglichkeit, besonders der Hilfstafel, wird ausdrücklich Nachsicht erbeten. Die Blöcke haben eine Höhe von 67 Centimetern.

Die Reliefs stellen bakchische Scenen dar, deren Ausgang der lagernde Gott selber gebildet haben wird (Hilfstafel, I). Neben dem gewöhnlichen Gefolge, dem Pan, Silen, den Satyrn und Bakchantinnen erscheinen hier auch die Kentauren vollkommen in den Kreis des Dionysos eingetreten: sie sprengen in fröhlichem Festjubel einher, friedlich mit weiblichen und männlichen Gestalten vereint, halten Krüge und Trinkgefässe, Einer von ihnen spielt die Leyer; wie auch die Musen selber, und zwar theilweise schon in ihren typischen Gestalten erkennbar, in diesen bakchischen Zug aufgenommen sind. Denn bei der Feier des teischen Weingottes waren ja die Künste ein wesentliches Element. Eine ausgelassene Festesfreude durchzieht die ganze Composition (vgl. besonders Hilfstafel, III 3 den sinkenden Silen und IV 2, wo ein Satyr einer reitenden Gestalt nacheilt, die ihm Früchte zuwirft), die ruhigen Gruppen sind wohl an das Ende oder den Beginn der ganzen Darstellung zu denken. Die Arbeit der Reliefs ist sehr

φοίτα δ' ἄλλοτε μὲν λείπων Σάμον, ἄλλοτε δ' αὐτὴν οἰνηρὴν δηρὶ κεκλιμένην πατρίδα.

Vgl. oben die Lieferungen für Antiochos und die Römer.

38) C. I. gr. 3061. 3082; vgl. 3067, 27.

39) Nur in der ersten Ausgabe der *Jonian Antiquities* Taf. II veröffentlicht; zwei weitere Tafeln geben Details. Leake, *journal of a tour through Asia Minor* S. 350 berechnete aus dem Säulendurchmesser mit Rücksicht auf Vitruv. III 2, 6 ff. als Grösse des Tempels 64' : 122' engl.

40) III 2, 8 *hexastylos;* er nennt ihn freilich VII praef. 12 *monopteros*, aber offenbar nur im Gegensatze zu dem vorhergehenden *dipteros*.

41) Erst während des Druckes ist mir folgendes Werk zu Gesicht gekommen: *The principal ruins of Asia Minor illustrated and described by Ch. Texier and R. Popplewell Pullan.* London 1865. fol. Dasselbe enthält 51 der Texier'schen Tafeln und fast nur dessen Beschreibungen in abgekürzter Fassung. Ueber Teos wird S. 13 ff. gehandelt, über die im Tempel angestellten Ausgrabungen ganz beiläufig S. 33. Die einzige hier brauchbare Notiz ist diejenige, dass zwei der gefundenen Reliefblöcke in das britische Museum gelangt sind.

ungleich, doch verdient sie im Allgemeinen wenig Lob; die Proportionen sind gedrückt, die Formen oft nur so roh angedeutet, dass man unfertige Werke vor sich zu haben glaubt. Doch ist dabei zu bedenken, dass der Fries in beträchtlicher Höhe aufgestellt war.

Welcher Epoche gehören nun diese Werke an?

Der Tempel von Teos war, wie das Artemision zu Magnesia am Maeander von dem Architekten Hermogenes[42]) erbaut, über dessen Zeit nichts feststeht. Beide Denkmäler waren auch baugeschichtlich wichtig: denn der Dionysostempel war der erste Eustylos d. h. die mittleren Intercolumnien seiner Kurzseiten betrugen drei Säulendurchmesser, die seitlichen zwei und ein Viertel, — der Tempel von Magnesia war der erste pseudodipteros. Die Erfindung beider Systeme, die Vitruv sehr rühmt, deren künstlerischer Werth indessen recht fraglich ist, ward eben dem Hermogenes verdankt.

Der Tempel von Magnesia wurde schon im Jahre 1836 von Texier untersucht, der seinen figürlichen Schmuck nach Paris brachte. Die umfangreichen Reliefs[43]) — 240′ lang, jede Platte 0,80 hoch —, welche bekanntlich Kämpfe zwischen Amazonen und Griechen darstellen, sind bei der Unsicherheit ihrer Datirung eigentlich noch nicht ernstlich für die Kunstgeschichte verwerthet worden. Texier selber stellte sie in die frühe Diadochenzeit, indem er ohne jeden Grund aus der Erbauungszeit des Tempels von Priene auch auf denjenigen von Magnesia zurückschloss. Sonst werden die Reliefs ganz allgemein als Werke der römischen Zeit angesehen, indem man auf die geringe Arbeit, die fehlerhaften Proportionen, das übermässig erhobene Relief, die Rüstungen und andere Nebendinge hinweist. Wer die Werke vorurtheilslos betrachtet, wird den Eindruck erhalten, dass noch ein gutes Stück von Originalität und Erfindungskraft darin stecke; daneben werden freilich bereits typisch gewordene Gestalten bemerkt, wie sie als mehr oder minder abgegriffene Scheidemünze in der späteren Kunstproduction cursiren, und deren Ueberhandnehmen das eigentlich characterische Kennzeichen der unproductiven Zeit bildet.

Die innere und äussere Verwandtschaft der Reliefs von Teos und Magnesia würde auffallen, selbst wenn wir nicht die Nachricht hätten, dass die betreffenden Tempel von demselben Meister herrührten. Auch die Arbeit an den architektonischen Resten beider Tempel ist gleich mittelmässig; die Tempel sind auf keine Weise von einander zu trennen. Der willkürliche Ausweg, beide Tempel, zur Diadochenzeit gebaut, seien in römischer Epoche restaurirt worden, wie er unter den obwaltenden Umständen an sich äusserst precär ist, wird es noch besonders dadurch, dass die zu Vitruv's Zeit bestehenden Tempel offenbar diejenigen des Hermogenes waren.

Die Tempelfriese nach inneren Gründen zu fixiren, dazu fehlt es dem Orte wie der Zeit nach an den nöthigen Bindegliedern; es mag dies auf eine rein äusserliche Weise versucht werden.

Für den Tempel von Teos ist ein *terminus ante quem* mit Wahrscheinlichkeit zu finden: es ist nicht anzunehmen, dass derselbe nach dem Zeitpunkte gebaut sei, in welchem Teos aufhörte, Sitz der Technitensynode zu sein, das ist in runden Zahlen ungefähr das Jahr 135 v. Chr. (s. oben S. 26). So bliebe rückwärts freilich immer noch ein Zeitraum von etwa 150 Jahren; doch ist zunächst nicht möglich, die Weihinschrift des Tempels, von welcher ich zwei Stücke unter den Trümmern fand:

ΟΥΔΙΟΝ *υσ* |||)Υ
ΜΗΤΡ(||*δ* 2ΡΟΥ

nach ihren Formen (s. bes. das zweite Ρ der zweiten Linie) früh in das dritte Jahrhundert hinaufzurücken. Hierzu kommt Folgendes: Im Jahre 193 v. Chr. schickten die Teier an viele Städte und Staaten Gesandte, um sich die Unverletzlichkeit ihres Gebietes und ihr altes Asylrecht aufs Neue bestätigen zu lassen; die Antwortsbeschlüsse von sechsundzwanzig derselben sind erhalten[44]), sie gewähren den Teiern ihre alten Privilegien, weil sie Staat und Gebiet dem

[42]) Vitruv. III 2, 6 ff.

[43]) Abgebildet, aber viel zu glatt, bei Clarac *musée de sculpture* II Taf. 117 C - J. Vgl. Texier, *Asie Mineure*. Paris 1862. S. 352 f.

[44]) C. I. gr. 3045 ff. Lebas III 60 ff. — Der römische Beschluss C. I. 3045 ist datirbar.

Dionysos geheiligt hätten. Um diese Zeit scheint also der Cult aus irgend einem Grunde einen neuen Aufschwung genommen zu haben, wie auch damals erst die Hauptblüthe der teischen Technitensynodos beginnen mochte. Nun liegt es doch gewiss nahe, die erneuete Weihung im Zusammenhange zu denken mit der Vollendung des Dionysostempels, der somit im ersten Jahrzehnt des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts entstanden wäre.

Mag man nun die Folgerung bis hierher anerkennen oder nicht, immer scheint das zweifellos, dass Hermogenes und seine Schöpfungen vor die Mitte des zweiten Jahrhunderts fallen, aber ebenso gewiss nach der Mitte des dritten. —

Neben den Resten des Dionysostempels erscheinen andere Ruinenhaufen [45]) unbedeutend, so treffliche Architekturstücke sie zum Theil enthalten. Oestlich, ausserhalb der Stadt in der Sumpfebene sind Reste von Grabdenkmälern, unter ihnen eines auf pyramidal ansteigendem Unterbau, einst von weiten Arkaden umgeben, die an der nördlichen und westlichen Seite noch grossentheils erhalten sind (140 und 161 Schritte lang).

Noch weiter jenseits, wo die Höhen des Continentes leise beginnen, stehen als Ueberbleibsel der ältesten Zeit sechs grosse Tumuli und einige andere trifft man zwei Stunden von der Stadt auf dem Wege nach Myonnesos. Dies teische Vorgebirge, ein spitz emporsteigender Felsen [46]), dessen Name auf eine nahe Insel übergegangen ist [47]), hängt mit dem Lande nur durch ein schmales, flaches und kurzes Band zusammen. Es ist von ausserordentlich malerischer Wirkung [48]); östlich vom Lande her einzig zugänglich, fällt es besonders gegen Süden mit steilen, röthlich schimmernden Wänden tief in die See ab. Von West zu Ost durchzieht den ganzen Block ein Spalt, welchen nun unzählige Bienen bevölkern. Am losgetrennten Nordtheil sind sehr schöne kyklopische Mauern erhalten, welche in ansehnlicher Höhe den Felsen umfassten, der gewiss nicht blos vorübergehend — von den Techniten s. oben — bewohnt war [49]). In später Zeit ward er noch einmal gegen das Festland hin abgemauert, wie vorhandene Spuren beweisen; diese mögen aus der Zeit stammen, da der mächtige türkische Aufrührer Djuneïd hier, als in seinem letzten Zufluchtsorte, sich gegen den Sultan Murad vertheidigte, der ihn erst mit Hülfe genuesischer Schiffe besiegen konnte (1425) [50]). Erst von da an blieb der Besitz des vorderen Kleinasiens den osmanischen Herrschern unangefochten. So ward an diesem Felsen zwei Mal — in alter und neuer Zeit — über das Geschick des Landes entschieden.

GUSTAV HIRSCHFELD.

45) Hamilton a. O. S. 15 f.

46) Trefflich beschrieben bei Livius XXXVII 27: *Myonnesus promontorium inter Teum Samumque est: ipse collis est in modum metae in acutum cacumen a fundo satis lato fastigatus: a continenti artae semitae aditum habet, a mari exesae fluctibus rupes claudunt, ita ut quibusdam locis superpendentia saxa plus in altum quam quae in statione sunt naves promineant.*

47) Sie heisst neugriechisch Pondiko-nisi. Alte Namen sind auch anderswo gewandert, so z. B. bei Marathon.

48) Abgebildet bei Lebas, itin. pl. 69.

49) Plin. V 137: *Myonnesus, Diarreusa, in utraque oppida intercidere.*

50) J. v. Hammer, Geschichte des Osmanischen Reiches. 2. Aufl. I S. 325 ff.

BEMERKUNGEN ZUR SICYONISCHEN MALERSCHULE.

Der Perieget Polemo, der mit umfassender Kenntniss der griechischen Litteratur, namentlich der historischen und dramatischen, ausgerüstet war und Griechenland noch in seinem vollen Kunstschmuck, in den letzten Abendrothstrahlen seiner politischen Existenz sah, verfasste zwei Werke über die Kunstschätze Sicyons, das eine *περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων*, das andere *περὶ τῆς ποικίλης στοᾶς τῆς ἐν Σικυῶνι* (Athen. XIII, 576 b; VI, 253 b, XIII, 577 c). Das erstere Werk besonders muss eine ausführliche Schilderung von den sicyonischen Gemälden, die die Hand der gefeierten einheimischen Maler, eines Eupomp, Pamphilus, Pausias u. s. w. geschaffen hatte, enthalten und bezweckt

haben, und es wäre gewiss möglich, allein mit Hilfe der polemonischen Schrift Kenntniss von den Leistungen und Idealen der sicyonischen Malerschule zu gewinnen; aber wie die Gemälde der Künstler selbst, so sind auch die Worte ihres Praeco verloren gegangen, und die Fragmente, die uns durch andere Schriftsteller überliefert sind, erweisen sich als so unbedeutend, dass wir gleichmässig über Plan, Umfang und Inhalt jener Werke in Unkenntniss bleiben. Drei Fragmente aus Athenaeus und eins aus Plutarch (Plut. Arat. 12 und 13) sind Alles, was bisher aufgefunden ist, und die Stellen des Athenaeus enthalten gar nichts als den Titel der Schriften, während Plutarch neben Wahrem auch Falsches und Ungereimtes bietet. So sind wir auf die dürftigen Notizen bei Plinius XXXV § 75 sq. und auf einige gelegentliche Citate bei Quintilian, Cicero u. A. angewiesen. Nichts destoweniger ist durch die Arbeiten von Brunn (Gesch. d. griechischen Künstler II p. 130—158, cf. p. 289—293) und Wustmann (Die sicyon. Malerschule. Rhein. Mus. Bd. XXIII. 1868. p. 454 sq.) der Unterschied der sicyonischen Malerei von der ionischen und attischen fest bestimmt, und Ziel und Erfolg dieser Kunstschule, so weit als möglich, aufgeklärt worden. In dieser Hinsicht werden die Resultate Brunns, nachdem sie durch Wustmann etwas modificirt sind, kaum noch verändert oder vervollständigt werden können, nur in Einzelnheiten, deren Entscheidung von der Interpretation und Auffassung der Zeugnisse abhängt, könnte sich das Ergebniss noch ändern. Mit der Betrachtung solcher Einzelnheiten hat es diese Arbeit zu thun.

I. Eupompus.

Die Nachrichten über Eupomp sind äusserst dürftig (Plin. XXXV, 64. 75; XXXIV, 61). Eine zwiefache Interpretation hat nur die Stelle Plin. XXXIV, 61 erfahren: *Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso; eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse — naturam ipsam imitandam esse, non artificem.* Brunn hat die Ansicht aufgestellt, Lysippus brauche diesen Ausspruch nicht von Eupomp selbst vernommen zu haben, Wustmann (p. 459) und Andere lassen Lysipp fragen und Eupomp antworten. Eupomps Blüthezeit fällt nach Plin. XXXV, 64 und 61 in die 95. Ol., Lysipps dagegen in Ol. 113 (Plin. XXXIV, 50). Obwohl nun die Möglichkeit vorliegt, dass Eupomp im hohen Alter noch mit dem jugendlichen Lysipp zusammengetroffen sei, so ist doch, da die Stelle des Plinius weder für die eine noch für die andere Annahme spricht (man kann als Subject zu *sequeretur* ebensowohl 'Eupompus' als 'Lysippus' ergänzen), bei der Zeitdifferenz entschieden der Ansicht Brunns beizupflichten: es ist nicht nöthig, dass Lysipp den Eupomp noch gekannt hat, und ein Schluss auf das Alter des Eupomp aus dieser Hypothese ist hinfällig. Schwieriger liegen die Fragen bei dem zweiten der sicyonischen Maler bei

II. Pamphilus.

Zunächst nämlich müssen hier die verschiedenen Angaben, die sich auf einen Pamphilus bezüglich bei alten Schriftstellern finden, gesondert und dem Maler zugewiesen oder abgesprochen werden, wobei nicht ausser Acht zu lassen ist, dass der Name Pamphilus im Alterthum ein weit verbreiteter war. Brunn hat alle möglichen Berichte, die von einem Pamphilus handeln, auf den Maler bezogen; allein er scheint entschieden darin zu weit gegangen zu sein. Schärfer hat zwischen den einzelnen Citaten Urlichs (Rhein. Mus. XVI. 1861. p. 247 ff.) geschieden, und das Resultat unsrer Untersuchung, die sich auf den Maler beschränkt, die Beziehungen der ihm abzusprechenden Notizen aber nicht weiter erwägt, trifft in den wesentlichen Punkten mit seinem überein.

A. I. Zunächst geht auf den sicyonischen Maler die Stelle bei Plin. XXXV, 75: *Euxinidas hac aetate docuit Aristiden, praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum, Apellis praeceptorem* und 76 f.: *Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate; ipse Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus,*

praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse cet.

II. Dasselbe gilt von den Worten Plin. XXXV, 123: *Pamphilus quoque, Apellis praeceptor, non pinxisse solum encausta, sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium, primum in hoc genere nobilem.*

III. Ebenfalls auf den Maler sind die Nachrichten bei Plut. Arat. 12 und 13 zu beziehen: ... *γραφαῖς καὶ πίναξιν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος, ἐν οἷς κρίσιν ἔχων οὐκ ἄμουσον ὁ Ἄρατος ἀεί τι τῶν τεχνικῶν καὶ περιττῶν, μάλιστα δὲ Παμφίλου καὶ Μελανθ[ί]ου, συνάγων καὶ κτώμενος ἀπέστελλεν. Ἤνθει γὰρ ἔτι δόξα τῆς Σικυωνίας μούσης καὶ χρηστογραφίας, ὡς μόνης ἀδιάφθορον ἐχούσης τὸ καλόν, ὥστε καὶ Ἀπελλῆν ἐκεῖνον ἤδη θαυμαζόμενον ἀφικέσθαι καὶ συγγενέσθαι τοῖς ἀνδράσιν ἐπὶ ταλάντῳ κ. τ. λ.*

Es ist kein Zweifel, dass dieser Maler Pamphilus mit dem von Plinius erwähnten identisch ist; das zeigt deutlich seine Zusammenstellung mit anderen sicyonischen Malern und mit Apelles, wenn auch der starke chronologische Irrthum des Plutarch beim ersten Blick Bedenken erregt, der Apelles in die Zeit des Arat verlegt. Einen zweiten Maler Pamphilus giebt es ebensowenig, wie einen zweiten Melanthius oder Apelles.

IV. Ebenfalls mit unserm Maler identisch ist der bei Suidas s. v. *Ἀπελλῆς* erwähnte: *Ἀπελλῆς, Κολοφώνιος, θέσει δὲ Ἐφέσιος, ζωγράφος, μαθητὴς Παμφίλου τοῦ Ἀμφιπολίτου, πρότερον δὲ Ἐφόρου τοῦ Ἐφεσίου, υἱὸς Πυθέου, ἀδελφὸς Κτησιόχου καὶ αὐτοῦ ζωγράφου.*

V. Endlich betrifft ihn das Urtheil des Quintilian inst. or. XII, 10, 6: *Floruit autem circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura praecipue, sed diversis virtutibus; nam cura Protogenes, ratione Pamphilus ac Melanthius, facilitate Antiphilus, concipiendis visionibus, quas φαντασίας vocant, Theon Samius, ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus.*

Damit sind wir aber auch zu Ende, alle übrigen Citate haben mit dem Maler nichts zu thun.

B. I. Erstlich leuchtet ein, dass der bei Suidas s. v. *Πάμφιλος* b. genannte aristarcheische Grammatiker nicht unser Maler sein kann, und dasselbe gilt von einem bei Aristot. Rhet. B 23 citirten Rhetoren, der die *loci communes*, die in den *προτρέποντα* und *ἀποτρέποντα* bestehen, zur Anwendung brachte.

II. Sodann wird bei Cicero de nat. deor. I, 26, 72 ein Philosoph Pamphilus genannt: *Pamphilum quendam, Platonis auditorem ait a se* (Epicurus) *Sami auditum. Sed hunc Platonicum mirifice contemnit, ita metuit, ne quid umquam didicisse videatur.* Es liegt die Frage nahe, ob vielleicht dieser Philosoph, der dem Maler gleichzeitig ist, ein und dieselbe Person mit ihm sei. Brunn (p. 135) hat diese Frage bejaht, da er in den Worten des Plinius (XXXV, 76): *omnibus litteris eruditum fuisse* eine Hinweisung auf philosophische Studien sieht. Er nimmt dann an, dass der Maler im Alter wegen Abnahme seiner sinnlichen Kräfte sich ganz zu theoretischen und philosophischen Studien gewendet habe. Diese letztere Annahme bedarf, da sie unbewiesen ist, keiner Widerlegung; gegen die Vermuthung, dass Maler und Philosoph nicht verschieden seien überhaupt aber sprechen erhebliche Bedenken. Epicur hörte den Philosophen in Samos, der Maler lebte in Sicyon, nirgend sonst findet sich eine Spur, dass er in Samos gewesen sei. Sodann macht Urlichs darauf aufmerksam, dass Plato, dessen Schüler der Philosoph Pamphilus war, seine Lehrthätigkeit in Athen 388 begann; zu derselben Zeit aber muss Eupomp, dessen Schüler der Maler war, in Sicyon seine neue Richtung begründet haben. Danach ist es fast unmöglich, Platoniker und Maler in eine Person zusammenzubringen. Würde man selbst zugeben, was doch bei dem allgemeinen Ausdruck nicht möglich ist, dass in den Worten des Plinius: *omnibus litteris eruditus* eine Andeutung philosophischer Thätigkeit läge, so müsste man sich doch vor einer Identificirung dieser beiden Personen hüten, und nur ein ganz seltener und ungewöhnlicher Name könnte als ein halber Grund dienen, keineswegs aber ein so verbreiteter, wie Pamphilus ist.

III. Schwierigkeit bereitet ferner eine Stelle bei Cicero de or. III, 21, 81: *Quare Coracem istum*

patiamur nos quidem pullos suos excludere in nido, qui evolent clamatores odiosi ac molesti, Pamphilumque nesciu quem sinamus in infulis tantam rem tamque pueriles delicias aliquas depingere, nosque ipsi tam exigua disputatione hesterni et hodierni diei totum oratoris munus explicemus, dummodo res illa tanta sit, ut omnibus philosophorum libris, quos nemo rhetorum istorum umquam attigit, comprehensa esse videatur. Cicero gebraucht hier das Wort *depingere,* und Brunn bezieht darum diese Stelle auf den Maler. Man braucht nur die Worte *nescio quem* im Auge zu behalten, um diese Beziehung als falsch zu erkennen; denn dass Cicero von dem berühmten Maler, dem das Lob der χρηστογραφία vor allem zuertheilt wird und dessen Gemälde die Norm für das Schöne sein sollten, so gesprochen habe, ist unglaublich. Sodann ist Brunn, der den Philosophen und Maler zusammengebracht hat, gar nicht mehr berechtigt, diese Stelle dem Maler zuzuweisen, denn Cicero wirft gerade Mangel an philosophischer Bildung dem hier erwähnten Rhetor vor. Und wer wird schliesslich glauben, dass ein und derselbe Mann Maler, Philosoph und Rhetor gewesen sei. Es liegt ja auch gar kein Grund dagegen vor, mehrere bedeutende und unbedeutende Männer des Namens Pamphilus anzunehmen. — Die richtige Deutung und Beziehung der ciceronischen Worte ist auch längst gegeben, und der hier erwähnte Rhetor mit einem andern, den Quint. III, 6, 33 nennt, als identisch erklärt worden. Man findet dieselbe bei Urlichs a. a. O. und bei Piderit in der 3. Ausgabe von de orat. p. 424.

IV. Am schwierigsten aber wird es sein, sich über den Passus des Suidas s. v. *Πάμφιλος α* zu entscheiden: *Πάμφιλος Ἀμφιπολίτης ἢ Σικυώνιος ἢ Νικοπολίτης· φιλόσοφος ὁ ἐπικληθεὶς Φιλοπράγματος· εἰκόνας κατὰ στοιχεῖον· τέχνην γραμματικήν· περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων. Γεωργικὰ βιβλία γ';* wo Codex A *Γεωργικά* fortlässt, was möglicher Weise nur Flüchtigkeit ist. Der Artikel enthält Angaben, die recht wohl auf den Maler passen, und wieder andere, die unmöglich von demselben gelten können. Dass erstlich das Epitheton *Ἀμφιπολίτης* dem Maler zukommt, beweisen die Worte des Suidas s. v. *Ἀπελλῆς* und das Zeugniss des Plinius, der ihn (XXXV, 76) einen Macedonier von Geburt nennt. Es folgt im obigen Artikel *ἢ Σικυώνιος.* Auch dies kann wohl auf den Maler bezogen werden; denn obwohl an jener andern Stelle des Suidas kein Zweifel über die Vaterstadt des Malers ausgesprochen wird, so ist es ja sehr leicht möglich, dass der berühmte sicyonische Maler auch für einen geborenen Sicyonier gehalten, oder, vielleicht von den Sicyoniern mit dem Bürgerrecht beschenkt, mit Recht für einen Sicyonier erklärt wurde. Suidas fährt dann fort: *ἢ Νικοπολίτης*: dies kann nicht vom Maler richtig sein, da alle Städte des Namens Nicopolis nach der Zeit des Pamphilus gegründet oder ausserhalb Macedoniens gelegen waren und weder mit Sicyon noch mit Macedonien in irgend welcher Verbindung standen. Die folgenden Worte *φιλόσοφος ὁ ἐπικληθεὶς Φιλοπράγματος* passen, wie schon aus der vorhergehenden Auseinandersetzung folgt, eher auf einen Philosophen, als auf den Maler. Es gab einen Philosophen Pamphilus, der von dem Maler verschieden war; von philosophischen Studien des Malers verlautet an allen Stellen, die mit Sicherheit auf ihn zu beziehen sind, nichts. Nun folgen bei Suidas eine Reihe von Titeln, als erster *εἰκόνας κατὰ στοιχεῖον.* Wie man hierbei an Malereien hat denken können, ist geradezu unbegreiflich. Es kann nur ein rhetorisches Werk (cf. Lucians *εἰκόνες*) gemeint sein, und an den Maler *Πάμφιλος* zu denken und ihn zum Verfasser dieses Werkes zu machen ist ganz unstatthaft. Der zweite Titel ist *τέχνη γραμματική,* auch hier ist Beziehung auf den Maler unmöglich. Bei den *Γεωργικά* wird auch wohl jeder Gedanke an den Maler verboten sein, und dasselbe gilt ohne Zweifel von dem noch genannten Werke: *περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων.* Der erste Theil desselben könnte mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Maler zugeschrieben werden, aber der zweite Theil scheint für die Zeiten des Pamphilus nicht zu passen. Ein geschichtliches Werk über Malerei weist auf eine spätere compilirende Thätigkeit hin, nicht auf die Zeiten, wo die Malerei noch in lebendiger Entwicklung begriffen war.

Man wird von der Ansicht Bernhardys abgehen müssen, der diesen Titel dem Maler zuweist, während er alle anderen von ihm trennt; die Meinung Brunns, dass der ganze Artikel auf den Maler gehe, ist freilich noch weniger haltbar. Es bleibt nur der Ausweg, entweder den ganzen Artikel dem Maler abzusprechen, oder anzunehmen, dass Suidas Berichte über verschiedene Personen gleichen Namens ungehörig vermengt hat. Die letzte Ansicht, die sich durch die ersten Worte: *Ἀμφιπολίτης ἢ Σικυώνιος* empfiehlt, ist von Urlichs aufgestellt und bei der ganzen Art und Weise des Suidas sehr wahrscheinlich. Für uns ist das Resultat jedenfalls, dass wir aus dem ganzen Artikel über den Maler nichts lernen und ihn füglich, selbst wenn die ersten Worte von den folgenden getrennt und für sich als ein Artikel genommen werden, ganz entbehren können und müssen.

V. Zum Schluss muss noch eine Stelle aus dem Plutus des Aristophanes, v. 382 ff., erwähnt werden, nur um zu sagen, dass sie auf den Maler bezügliches nicht enthält. Die Stelle lautet:

Ὁρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον
ἱκετηρίαν ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆς γυναικὸς κοὐ διοίσοντ' ἄντικρυς
τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὁτιοῦν τῶν Παμφίλου.

Freilich, ein Theil der Scholiasten will auch hier ein Gemälde des sicyonischen Malers auswittern (cf. zu V. 385: *Ὁ δὲ Πάμφιλος οὗτος γραφεὺς ἦν, ἔγραψε δὲ τοὺς Ἡρακλείδας ἱκετεύοντας* und *Πάμφιλος ζωγράφος ἦν, ὅστις τοὺς Ἡρακλείδας ἔγραψεν ἱκετεύοντας τὸν τῶν Ἀθηναίων δῆμον*). Ueber einen zweiten Maler Pamphilus giebt es keine Nachricht, der sicyonische aber kann zu der Zeit der zweiten Aufführung des Plutos (Ol. 97, 4) noch gar nicht so alt gewesen sein, um ein Gemälde anzufertigen. Dann werden die Worte dieses Scholiasten geradezu von einem andern als Lüge bezeichnet, welcher versichert, dass zwar ein Gemälde der Heracliden in Athen existirte, Pamphilus aber nicht der Verfertiger desselben war, so dass also die Worte des Aristophanes ganz anders zu deuten sind (*γραφὴ μέντοι ἐστὶν οἱ Ἡρακλεῖδαι καὶ Ἀλκμήνη καὶ Ἡρακλέους θυγάτηρ Ἀθηναίους ἱκετεύοντες, Εὐρυσθέα δεδιότες, ἥτις Παμφίλου οὐκ ἔστιν, ὥς φασιν, ἀλλ' Ἀπολλοδώρου*). Welcker glaubte in den Worten des Aristophanes die Verspottung eines schlechten Schauspielers zu erkennen und Brunn schliesst sich dieser Ansicht an; aber die Worte des Aristophanes *τῶν Ἡρακλειδῶν τῶν Παμφίλου* verbieten eine solche Deutung, da doch nicht ein Schauspieler die Heracliden vorstellte. An eine schlechte Tragödie zu denken, wozu man versucht wäre, hindert die ausdrückliche aus den Didaskalien geschöpfte Angabe eines Scholiasten, dass eine solche vor Pamphilus nicht existirt habe. Es bleiben auch Erklärungen anderer Art möglich, indessen jedes Herumdeuteln ist überflüssig; schon im Alterthum verstand man die Stelle nicht zu erklären, wir können uns also wohl bescheiden.

So bleiben als Nachrichten über den Maler Pamphilus nur bestehen die oben unter A angegebenen 5 Stellen.

Als Gemälde des Pamphilus bezeichnet Plinius: *cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate.* Hierbei ist klar, dass der *Ulixes in rate* ein besonderes Gemälde ist; der Stoff scheint aus dem fünften Gesange der Odyssee genommen zu sein. Die näheren Umstände, die es schilderte, wissen wir nicht. Aus den vorhergehenden Worten kann man drei, oder zwei, oder ein Gemälde herauslesen. Aus dem Wechsel der Conjunctionen *et* und *ac* wird man kaum etwas schliessen können, wiewohl er zu der Annahme, dass zwei Gemälde gemeint seien, passt. Nun ist aber *proelium ad Phliuntem* für sich genommen ein zu allgemeiner Ausdruck, als dass *victoria Atheniensium* davon zu trennen wäre, welches ebenfalls für sich eine ganz ungenaue Bezeichnung wäre. Es scheint also *proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium* der Gegenstand nur eines Gemäldes gewesen zu sein. Dass aber das Wort *cognatio* hiervon zu trennen ist und als Inhalt eines besonderen Gemäldes gedacht werden muss, beweist ausser der Bedeutung von *cognatio* allein schon die Stelle Plin. XXXV 136, wo eine *cognatio nobilium* als ein Gemälde des Timomachus genannt wird. Wir kennen also im

Ganzen drei Gemälde des Pamphilus 1. *cognatio,* 2. *proelium ad Phliuntem ac victoria Athemiensium,* 3. *Ulixes in rate.* — Was der Gegenstand der *cognatio* gewesen sei, ist zur Streitfrage geworden. *Cognatio,* das dem griechischen *συγγένεια* entspricht, bedeutet zunächst das Verwandtsein, sodann die verwandten Personen selbst. Wir können uns unter dem Ausdruck nur eine Darstellung von verwandten Personen, ein Familienstück denken. Dass nun Plinius an andern Stellen ein solches *συγγενικόν* mit *frequentia* übersetzt, ist durchaus kein ausreichender Grund, jene Erklärung anzufechten und an irgend welche Verschreibung zu denken, geht auch nicht an, weil die Stellen XXXV, 76 und 136 sich gegenseitig stützen. Die Berechtigung der Frage also, ob Plinius vielleicht in der Uebersetzung eines griechischen Wortes hier einen Fehler begangen habe, leuchtet nicht ein. Durch solche Annahme wird der leeren Vermuthung Raum geschafft, während doch das Ueberlieferte guten Sinn hat. So hat denn auch Brunn auf Grund dieser Annahme und Wustmann auf Grund ebenderselben eine ganz verschiedene Ansicht entwickelt. Brunn will für *cognatio* einen Begriff wie 'erster Anprall' substituiren und dann aus den zwei statuirten Gemälden ein einziges machen, was aber Plin. XXXV, 136 verbietet. Wustmann nimmt an, *cognatio* sei hier gleich *κηδεία* 'Todtenopfer' und Pamphilus habe ein dreitheiliges Gemälde verfertigt, in der Mitte *proelium ad Phliuntem*, rechts und links *κηδεία* und *victoria Atheniensium*, wobei *victoria* als 'Siegesfeier' umgedeutet wird; das letztere ist sprachlich falsch, das andere unbegründet. Bleiben wir also bei der einfachsten Deutung von *cognatio* als 'Familienportrait' stehen, da jedes Unternehmen darüber hinaus willkürlich und unberechtigt ist. — Ueber das dritte Gemälde *proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium* ist von Brunn ausreichend gehandelt.

Was Plin. XXXV, 76 betrifft, so ist die richtige Lesart: *docuit neminem talento minoris annuis XD* cet. längst festgestellt, und auch von Brunn acceptirt worden, deren Deutung ist, dass jeder Schüler dem Pamphilus ein Talent zahlen musste und dafür zwölf Jahre des Meisters Unterricht geniessen durfte. Aus den Fehlern der verschiedenen Handschriften kann jene Lesart genau abgeleitet werden.

III. Melanthius.

Ueber ein Gemälde, das aus der Schule des Melanthius (so ist der Name zu schreiben, nicht wie bei Plutarch Melanthus) stammt, der selbst ein Jünger des Pamphilus war, handelt Plutarch Arat 13. Apelles hatte an demselben mitgearbeitet; es stellte ein *ἅρμα νικηφόρον* und dahinter den Tyrannen Aristratus von Sicyon dar. Aratus von Sicyon ging in seinem Tyrannenhasse so weit, dass er dies Gemälde, wie viele ähnliche, vernichten wollte. Der Maler Nealces rettete es durch seine Bitte, bekam aber den Auftrag die Person des Aristratus daraus zu entfernen. Nun heisst es bei Plut.: *διήλειψεν ὁ Νεάλκης τὸν Ἀρίστρατον, εἰς δὲ τὴν χώραν φοίνικα μόνον ἐνέγραψεν, ἄλλο δὲ οὐδὲν ἐτόλμησε παραβαλεῖν.* Dies ist von Xylander und Späteren (cf. Preller in d. Fragm. d. Polemo) richtig übersetzt worden: 'er löschte die Figur des Tyrannen aus, und malte an Stelle desselben eine Palme'. Brunn dagegen verwirft diese Erklärung und sagt: „sicherlich that er nichts, als dass er die Figur mit rother Farbe überstrich". Allein diese Uebersetzung Brunns ist unmöglich; denn erstlich steht bei Plutarch, Melanthius habe die Figur ausgelöscht und danach *ἐνέγραψεν φοίνικα.* Brunn hat das *διήλειψεν* übersehen; das *ἐγγράφειν τι* kann nur von einem in ein Gemälde neu hinzugefügten Gegenstand gesagt werden, nicht von einer Farbe, mit der etwas überstrichen wird. Zweitens bediente man sich zu jener Zeit des Purpurs beim Malen noch gar nicht, und nur die purpurne Farbe könnte doch mit *φοῖνιξ* bezeichnet werden (cf. Plin. XXXV, 50), und schliesslich ist es auch nicht glaublich, dass ein so berühmter Maler, wie auch Nealces war, einen solchen ästhetischen Schnitzer begangen hätte, ein Gemälde mit einer unförmlichen rothen Masse zu verunzieren. Es kann wohl auch kaum etwas passenderes zu einem *ἅρμα νικηφόρον* hinzugefügt werden, als eine Palme, das Symbol des Sieges,

die sehr gut ungefähr denselben Raum wie ein menschlicher Körper ausfüllen konnte. Entscheidend ist schon allein, dass *φοῖνιξ* bei Plutarch in den Viten immer, und überhaupt bei den Prosaikern, Palme, nicht Purpur heisst (cf. Il. IV, 141).

Eine Schrift des Melanthius lernen wir aus Diogenes Laertius IV, 18 und aus Plinius in der Quellenangabe zu Buch XXXV kennen. Bei ersterem heisst es: *Νικοστράτου γοῦν ποτε τοῦ ἐπικαλουμένου Κλυταιμνήστρα ἀναγιγνώσκοντός τι τοῦ ποιητοῦ αὐτῷ (sc. Polemoni philosopho) τε καὶ Κράτητι τὸν μὲν συνδιατίθεσθαι τὸν δ' ἴσα καὶ μὴ ἀκοῦσαι, καὶ ὅλως ἦν τοιοῦτος οἷόν φησι Μελάνθιος ὁ ζωγράφος ἐν τοῖς περὶ ζωγραφικῆς· φησὶ γὰρ δεῖν αὐθάδειάν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν ὁμοίως κἂν τοῖς ἤθεσιν.* Um diese Stelle richtig zu verstehen, ist es nöthig den Zusammenhang zu betrachten. Diogenes erzählt von Polemo, dass er nie seine Miene und Haltung verändert, dass er, als ein Hund ihn biss, keinen Laut des Schmerzes von sich gegeben habe, dass er also ein innerlich und äusserlich so ruhiger und consequenter Mensch gewesen sei, wie bekanntlich Plutarch den Pericles (Per. 5) beschreibt. Dann fährt er fort, bei einer Vorlesung des Nicostratus habe sich Crates von dieser fortreissen lassen, Polemo sei unverändert geblieben, gleich als ob er nichts hörte. Und nun fügt er hinzu: überhaupt war Polemo so, wie man nach dem Urtheil des Melanthius sein muss. Es lässt sich schon aus dem vorhergehenden folgern, was kommen muss, nämlich fest und unbeeinflusst im äusseren wie im inneren. Das folgt auch wirklich mit den Worten *φησὶ γὰρ δεῖν κτλ.*, wo *ἔργα* eben im Gegensatz zu *ἤθη* die äusseren, dem Blick der Menschen ausgesetzten Handlungen bedeutet. So passt die Stelle allein und sehr wohl in den Zusammenhang. Bei *ἔργα* an Gemälde zu denken, ist nach dem Zusammenhange unmöglich; es handelt sich nicht um ein ästhetisches, sondern um ein ethisches Urtheil des Melanthius, und mit seiner Malerei hat der Ausspruch gar nichts zu thun; *αὐθάδεια* bedeutet eben die Selbstständigkeit, das Unbeeinflusstsein von äusseren Eindrücken, *σκληρότης* die Härte und Unempfänglichkeit im besseren Sinne. Eine Folgerung bezüglich des Charakters der Gemälde des Melanthius ist abzuweisen, wie sie Brunn gemacht hat, der ihnen eine gewisse Keckheit und Schärfe zuschreibt und mit auf diese Stelle sein Urtheil über die sicyonische Schule baut. Wustmann hat eingesehen, dass, so wie Brunn die Stelle erklärt, gar kein Zusammenhang in derselben mit dem vorhergehenden ist, ja dass das Gleichniss so besser ganz fehlen würde, hat sich aber doch bei der Interpretation beruhigt, die nicht zu halten ist.

IV. Asclepiodorus und Habron.

Wustmann behandelt nach Melanthius noch Asclepiodor und Habron, die von Brunn nicht zur sicyonischen Schule gerechnet werden. Wustmann sieht beide als Schüler des Pamphilus an und räumt daher beiden in jener einen Platz ein.

Asclepiodorus wird von Plutarch mit Apollodor, Nicias, Panaenus, Euphranor zusammengestellt, (de glor. Ath. p. 346 B) als den Meistern, die Athen durch Werke der Malerei verherrlichten. Wir erfahren daraus, dass Asclepiodor der Geburt nach Athener war. Seine Lebenszeit ist bestimmbar aus Plin. XXXV, 107, wo es heisst: *eadem aetate fuit Asclepiodorus.* Es ist die Lebenszeit des Protogenes (cf. § 101) gemeint, welcher dem Aristides Thebanus (§ 98) gleichzeitig gesetzt wird, dieser endlich ist Zeitgenosse des Apelles. Wir kommen also auf dieselbe Zeit, in der Melanthius und Pausias, die Schüler des Pamphilus, lebten. Dass Asclepiodor nun selbst ein Schüler des Pamphilus gewesen sei, lässt sich aus den wenigen Nachrichten, die wir über ihn haben, nicht beweisen. Indessen ist es nicht unmöglich, dass er unter dem Einfluss der sicyonischen Theorie gestanden habe; wenigstens werden an ihm ähnliche Vorzüge gerühmt, wie an Melanthius. Bei Plin. XXXV, 80 heisst es vom Apelles: *Melanthio de dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet,* (wo Wustmann ganz widersinnig den Satz: *hoc — deberet* hinter *cedebat* stellt und meint, diese Conjectur brauche nur gemacht, um gebilligt zu werden) und bei Plin. XXXV, 107:

Eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. — Eben wegen dieser Gleichheit in der Richtung und in den Vorzügen der Gemälde ist es nicht unpassend, vielleicht sogar nothwendig, den Asclepiodor mit der sicyonischen Schule zusammenzustellen. Ueber seine Gemälde s. Plinius XXXV, 107. Wahrscheinlich ist auch, dass der von Plinius in den Quellen des 35. Buches genannte Asclepiodor, der mit Apelles und Melanthius zusammen aufgeführt wird, der Maler sei, und dass er so wie Melanthius über die Malerei geschrieben habe. Ob der XXXIV, 86 genannte *caelator Asclepiodorus* derselbe ist, wie der Maler, ist nicht zu entscheiden. —

Wenn so Asclepiodor seiner künstlerischen Richtung nach gewiss zu den Sicyoniern gehört, kann ein gleiches von Habron nicht behauptet werden. Wir wissen gar nicht, ob und wodurch sich seine Gemälde auszeichneten, wir wissen nicht, woher er stammte; wir wissen nur, dass er die Amicitia (überliefert ist *amica)* und Concordia und Götterbilder malte (Plin. XXXV, 141). Wir erfahren ferner nur noch, dass sein Sohn Nessus ein weniger bedeutender Maler war, und dass Apelles einen Habron gemalt hatte (Plin. XXXV, 93). Dass dieser derselbe gewesen sei, ist nicht nachzuweisen, um so weniger lässt sich daraus schliessen, dass der Maler Habron Mitschüler des Apelles und Schüler des Pamphilus gewesen sei, wie es Wustmann gethan hat. Habron ist also gewiss, wie unsere Quellen liegen, von der Liste der sicyonischen Maler zu streichen. (Dasselbe Urtheil fällt Urlichs, der in seiner Schrift *de numeris et nomin. propr. in Plin. nat. hist.* p. 7 sagt: *„Ceterum quinam fuerint Antaeus Rhodius aut Habron Samius neque scio neque scire laboro."*).

V. Pausias.

Ueber Pausias, den grössten aller sicyonischen Maler, mögen hier einige kurze Notizen genügen.

Was seine Lebenszeit betrifft, so steht aus Plinius XXXV, 123 sq. fest, dass er Schüler des Pamphilus und Zeitgenosse des Apelles war. Apelles' Ruhm blühte, wie Plin. XXXV, 79 mit allen sonstigen Angaben übereinstimmend angiebt, um Ol. 112; folglich enthalten die Worte Plin. XXXV, 128: *post eum (sc. Pausiam) eminuisse longe ante omnes Euphranorem Isthmium Ol. CIII* einen Fehler, und dürfen nicht zur Zeitbestimmung des Pausias benutzt werden; wahrscheinlich ist die Zahl *CIII* durch Einschiebung einer *X* zu corrigiren.

Von den drei *genera pingendi*, die Pausias übte, ist das dritte, das der *lacunaria*, auf doppelte Weise gedeutet worden. Wir müssen beide Erklärungen verwerfen und eine dritte als die nothwendige aufstellen. Die Worte des Plinius (§ 124), die hierauf bezüglich sind, lauten: *idem et lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit.* Brunn erklärt diese Worte dahin, dass Pausias die Schwierigkeit überwunden habe, auf gewölbten Räumen Figuren so zu malen, dass sie vollkommen naturgemäss erschienen, obwohl er der Kunst des Pausias in dieser Beziehung nicht zu viel Vollendung zuschreibt. Wustmann dagegen ist der Ansicht, dass Pausias die gewölbten Wände durch Lacunarien (*φατνώματα*) in mehrere Theile zerlegt und so die Schwierigkeit, auf der gekrümmten Fläche zu malen, mehr geschickt vermieden als wissenschaftlich und künstlerisch gelöst habe. Wustmann zieht um diese Ansicht zu bestätigen, eine Stelle aus Paus. II, 27, 3 herbei, wo von einem tholosartigen Gebäude im heiligen Hain des Asklepios bei Epidauros die Rede ist. In diesem befanden sich zwei Gemälde von Pausias, ein Eros, der die Lyra statt des Bogens und der Pfeile ergriffen hat, und eine Methe, die aus einer gläsernen Schale trinkt. Wustmann meint nun, daraus sei zu sehen, dass hier eine solche Eintheilung durch Lacunarien stattgefunden habe. Die beiden Gemälde hätten sich etwa auf zwei gegenüberliegenden Feldern befunden, und es stimme damit, dass Pausias namentlich kleinere Gemälde gemalt habe. Allein von Lacunarien ist bei Pausanias gar nicht geredet, und es bleibt auch sehr wohl die Möglichkeit, dass wir es mit an der Wand befestigten und nicht mit auf der Wand gemalten Bildern zu thun haben, so dass also diese Stelle nicht zur Erklärung der Worte des Plinius benutzt werden kann. Fragen wir aber einfach diese Worte:

lacunaria primus pingere instituit selbst um Rath, so können diese doch auch so interpretirt werden, dass Pausias nicht in den Lacunarien, sondern diese selbst gemalt habe, die sonst körperhaft und plastisch hergestellt wurden. Diese Interpretation folgt den Worten des Plinius aufs genaueste; sie hat für sich dass eine solche Art der Malerei sehr wohl Erfindung des Pausias *(primus pingere instituit)* sein kann und mit seiner ganzen Richtung aufs beste zusammenhängt, da er der grösste Meister des Alterthums in der Kunst war, auf der Fläche Körper erscheinen zu lassen (Plin. XXXV, 126 und 127). Ausserdem erzählt Plinius, dass Pausias die Grenzen seiner Fähigkeit überschritten habe, als er zu Thespiae die Wandgemälde des Polygnot restaurirte (XXXV, 123 *multumque comparati onesuperatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset*). Dies neu von ihm erfundene *genus pingendi* würde nun gerade so invita Minerva unternommen sein, wenn es, wie Brunn annimmt, in der Malerei auf gekrümmten Flächen bestanden hätte, wovon doch bei Plinius nichts erwähnt ist. Wir glauben also, dass die Erfindung darin bestanden hat, die Erhöhungen und Vertiefungen der Lacunarien nicht körperhaft und massiv herzustellen, sondern auf der blossen Fläche durch Malerei auszudrücken.

Die Hauptvorzüge der Gemälde des Pausias setzt Plinius XXXV, 126/7 in folgenden Worten auseinander: *Pausias autem fecit et grandis tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum immolationem. eam primus invenit picturam, quum postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo. dein cum omnes, quae volunt eminentia videri, candicanti faciant colore, quae condunt, nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit magna prorsus arte in aequo exstantia ostendente et in confracto solida omnia.* Hier übersetzt Brunn folgendermassen: „Während man sonst ferner, was hervortretend erscheinen soll, mit leichter Farbe anzulegen und mit dunkler Farbe zu decken pflegt, machte er den ganzen Stier von schwarzer Farbe und gab dem Körper Schatten aus sich selbst, und doch liess die Vortrefflichkeit der Kunst auf der Fläche alles hervortretend und in der gebrochnen Verkürzung zusammenhängend erscheinen“ (p. 145 cf. p. 149). Diese Interpretation enthält erhebliche Irrthümer, wie Wustmann schon angedeutet hat. Brunn versteht die Worte *quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt nigro* so, dass das zweite *quae* dem Sinne nach dasselbe Object ist, wie das erste. Die Sätze *quae volunt eminentia videri* und *quae condunt* stehen aber im Gegensatze und zu *nigro* gehört nicht das Verbum *condunt*, sondern *faciant* ist als Praedicat zu ergänzen. Nach der Interpretation Brunns müsste es *quae condant* heissen, und das Wort *totum*, was zu *bovem* hinzugesetzt ist, würde keinen Gegensatz haben, wenn ihm nicht eine verschiedene Behandlung der verschiedenen Theile gegenüberstände. Die Maler vor Pausias legten nicht mit leichter Farbe an und deckten dann mit dunkler, sondern die Theile, die aus der Fläche hervortreten sollten, wurden mit dem *candicans color*, die, welche hinter jenen zurücktreten sollten, mit schwarzer Farbe wiedergegeben. Dass dies wirklich der Fall war, beweist eine Stelle des Longinus (*περὶ ὕψ.* 17, 2. p. 38 ed. Jahn), die zur Interpretation herbeigezogen zu werden verdient: *Οὐ πόρρω δ' ἴσως τούτου καὶ ἐπὶ τῆς ζωγραφίας τι συμβαίνει· ἐπὶ γὰρ τοῦ αὐτοῦ κειμένων ἐπιπέδου παραλλήλων ἐν χρώμασι τῆς σκιᾶς τε καὶ τοῦ φωτὸς ὅμως προϋπαντᾷ τε τὸ φῶς ταῖς ὄψεσι καὶ οὐ μόνον ἔξοχον ἀλλὰ καὶ ἐγγυτέρω παρὰ πολὺ φαίνεται.* Wenn Brunn sodann fortfährt: „und gab dem Körper aus sich selbst Schatten“, so steht davon im Plinius nichts, sondern vielmehr: er gab dem Schatten d. i. der schwarzen Farbe (Longin.: *τῆς σκιᾶς*) Körperlichkeit. *Atri coloris* und *umbraeque* zusammenzuziehen, wie Wustmann thut, ist ganz unnöthig; es soll ausgedrückt werden, dass Pausias auch mit der einen schwarzen Farbe körperhafte Gestalten aus der Ebne zu locken verstand. —

VI. Socrates.

Von den übrigen sicyonischen Malern soll hier nur noch Socrates eine Erwähnung finden.

Plinius sagt XXXV, 137: *Sunt quibus et Nico-*

phanes eiusdem Pausiae discipulus placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus. nam Socrates iure omnibus placet, tales sunt eius cum Aesculapio filiae Hygia, Aegle, Panacea, Jaso et piger, qui appellatur Ocnos, spartum torquens, quod asellus adrodit. Diese Worte sind doppelt erklärt worden. Früher bezog man auf den Maler Nicophanes nur die Worte bis *multus*, die übrigen aber verstand man von einem anderen Maler Socrates. Sillig dagegen, dem Brunn folgt, sieht in dem Socrates ein Gemälde des Nicophanes und bezieht den ganzen Passus auf diesen einen Maler. Brunn giebt zur Begründung dieser Ansicht an, die Worte *tales sunt eius* müssten auf Nicophanes bezogen werden. Aber diese Worte passen aufs beste als Grund zu dem Satze *nam Socrates iure omnibus placet*. Eben deswegen fand Socrates allgemeine Anerkennung, die Nicophanes nur theilweise sich erworben hatte, weil seine Gemälde, der Aesculap mit seinen Töchtern, der Jaso und der Ocnos tadellos waren. Zudem, sollte Socrates ein Gemälde des Nicophanes gewesen sein, so erwartet man den Genetiv *eius*. Dann, der Gegensatz: *sunt quibus et Nicophanes placeat* und *nam Socrates iure omnibus placet* weist klar darauf hin, dass von zwei verschiedenen Malern die Rede ist; so Maler und Gemälde gegenüberzustellen, wäre unzulässig. Dass es einen Maler Socrates gegeben habe, sagt auch Plinius an andrer Stelle, XXXVI, 32, wo es heisst: *Non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant.* Daher muss die Ansicht Silligs aufgegeben, und die frühere wieder in ihr Recht eingesetzt werden.

Berlin. Carl Th. Michaelis.

APHRODITE ANADYOMENE,

TERRACOTTAGEFÄSS DES K. MUSEUMS ZU BERLIN.

(Hierzu die Tafeln 6 und 7.)

Die auf Tafel 6 in Lichtdruck ausgeführte Abbildung giebt in natürlicher Grösse die Hauptansicht eines Terracottagefässes wieder, das im Herbst des Jahres 1874 in den Besitz des berliner Museums gelangt ist. Die Vorderseite desselben wird durch die Büste eines Weibes von stolzen Formen gebildet, deren Eindruck noch wesentlich gesteigert wird durch den rosettengeschmückten Kalathos mit dem rückwärts herabfallenden Schleier. Das leise zur linken Schulter hin geneigte Haupt umspielen gelöste Locken in anmutiger Fülle. Brust und Schultern, deren nackte Formen in auffallender Weise mit drei Rosetten verziert sind, umrahmt ein wie von Windeshauch geschwelltes Gewand, unterhalb dessen ein eigentümliches blätterähnliches Ornament den Uebergang von der Breite der Schultern zu dem runden ausgekehlten Büstenfuss in geschickter Weise vermittelt.

Dieses Ornament, das in seiner Verknüpfung mit der Büste allerdings zunächst an den Blattkelch der sogen. Clytia mahnt, hat denn auch Kekulé, der erste, dem wir eine Erwähnung dieses kleinen Kunstwerks verdanken (*Bull. dell' Inst.* 1868 S. 58 Nr. 32) für Blätter genommen, die gleichsam aus dem Büstenfuss herauswüchsen. Allein schon die Gesammtanordnung jener Verzierung ist der Annahme eines Blattornamentes wenig günstig. An einen Blattkelch, wie ihn die Clytia zeigt und eine Reihe von ähnlichen Kunstwerken, welche die neuste Besprechung jener Büste zur Vergleichung darbietet (E. Hübner: Bildniss einer Römerin, 33. Winckelmannsprogr. d. arch. Ges. z. Berlin, 1873), ist hier schon deswegen nicht zu denken, weil sich die Blätter gar nicht kelchartig um einen gemeinsamen Mittelpunkt ordnen, ganz abgesehen davon, dass das Ornament keineswegs den Fuss der Büste rings umgiebt, sondern sich nur an der Vorderseite derselben in einem leicht gekrümmten Bogen hinzieht.

Aber auch wo in jenen Beispielen die Kelchform aufgegeben ist, erscheinen die Blätter doch in Palmetten oder wenigstens in regelmässigen Reihen geordnet; hier dagegen sind sie in einer Weise wild durch einander geworfen, die bei Blättern befremden müsste.

Noch weniger wollen sich die Einzelformen der Annahme fügen, dass unser Töpfer Blätter zu bilden beabsichtigte. Die fraglichen Gegenstände nämlich, und das scheint mir ein Hauptgrund gegen jene Annahme zu sein, fallen nicht nach vorn über, wie Blätter es thun müssen, wenn eine Last auf ihnen ruht, sondern überschlagen sich gleichsam seitwärts. Dagegen erinnern einige Theile dieses Ornamentes lebhaft an die antike Weise, die Form einer Welle in ihrem Durchschnitt wiederzugeben, wie sie uns vorzugsweise aus dem tektonisch so überaus häufig verwendeten Wellenornament geläufig ist: man sehe besonders das dritte und vierte vermeintliche Blatt, von der linken Seite aus gezählt.

Dass nun aber in der That Wellen gemeint sind, scheint der Vergleich mit einem ähnlichen Terracottagefäss völlig unzweifelhaft zu machen, das neuerdings aus einem südrussischen Tumulus auf der Halbinsel Taman in der Nähe des alten *Σινδικὸς λιμήν* zum Vorschein gekommen ist. Es befindet sich jetzt in der petersburger Eremitage und ist von Stephani im *Compte-rendu de la comm. imp. archéol.* für 1870/71 auf Taf. I, 3. 4. herausgegeben worden. Da aber jener Stich eine wenig genügende Vorstellung vom Stile des Originals giebt, eine photographische Nachbildung desselben, welche dem Verfasser durch Stephanis Güte zuging, aber nur wenigen Exemplaren des Compte-rendu beiliegt, so ist eine genaue Nachbildung jener Photographie auf Tafel 7 zur Vergleichung mit unserem Gefässe diesem Aufsatze beigegeben worden.

Die Uebereinstimmung zwischen beiden Darstellungen ist einleuchtend genug: hier wie dort ragt ein Weib mit nacktem Oberkörper aus einem Ornamente hervor, das in dem petersburger Exemplar überdies noch durch die Hinzufügung einer Muschel unzweifelhaft als eine Andeutung von Wellen erwiesen wird. Dass übrigens unsere Büste nicht etwa in derselben Weise von einer Muschel umgeben war, macht eine Vergleichung der Rückseiten beider Gefässe ohne Weiteres deutlich. (Taf. 7 giebt die Rückseite der petersburger Terracotte unter *a*, die der berliner unter *b*). Auch an den Seitenrändern können sich nicht etwa zwei Muschelschalen flügelartig angeschlossen haben, dazu sind die Bruchstellen viel zu schmal; ferner müsste dann, wie die Arbeit der Rückseite zeigt, das vom Kalathos herabhängende Gewand hinten über die Muscheln weggegangen sein. Endlich wird man auch nicht etwa die beiden über den Schultern sichtbaren Ränder für Begrenzungen von Muschelschalen halten dürfen; denn die bei ihnen beginnende Fläche des Hintergrundes setzt sich ohne jede Unterbrechung in das gekräuselte Gewand unter der Brust fort. Die ungleiche Höhe der Ränder aber erklärt sich offenbar dadurch, dass jenes mantelartige Gewandstück hinter der linken Schulter auf dem Rücken beginnt, dann sich vorn unter der Brust wegzieht und endlich um die rechte Schulter geschlagen ist, hinter der es wiederum verschwindet.

Die Abweichung aber in der Bildung des Wellenattributes am Büstenfusse wird nicht auffallen, wenn man sich die überaus mannigfachen Weisen gegenwärtig hält, in denen die Alten ihre Wellen darzustellen pflegten. Die Stephanische Tafel giebt eine ganze Musterkarte solcher Bildungen. Schon die dritte verstümmelte Replik unseres Typus (CR. 1870/71 Taf. 1, 5) theilt die Eigentümlichkeit mit unserem Gefäss, dass die Wellen nur an der Vorderseite entlang laufen; auch ist ihre Bildung hier schon weit weniger regelmässig und deutlich, als in der zuerst verglichenen Terracotte. Eine weitere Bildungsweise zeigt der Wellenschlag um den Fels der Sirene (ebenda Taf. 1, 6), der ebenfalls nur an der Vorderseite des Gefässes dargestellt ist: hier haben die doppelten Reihen von Wellen fast ganz die Gestalt von Kelchblättern und dennoch beseitigt in diesem Falle der Fels, der aus ihrer Mitte ragt, jeden Zweifel. Wenn also selbst dort sicher Wellen gemeint sind, so wird das für unsere Terracotte erst recht unzweifelhaft sein. Den Wellenformen aber, welche diese zeigt, am ähnlichsten ist die Bildung der bewegten Meeresoberfläche bei

Stackelberg: Gräber d. Hell. Taf. 50, 2. Dort sieht man einen Delphin mit einem Eros auf dem Rücken über bewegte Wogen dahinschiessen, die nur dadurch von denen unserer Terracotte unterschieden sind, dass hier die Wellen dem Delphin entgegenwogen, während sie bei der petersburger Sirene gleichsam am Felsen emporbranden und an dem berliner Gefässe endlich nach beiden Seiten auseinander schlagen, wie um dem Weibe Platz zu machen, das aus ihrer Mitte mit windgeschwelltem Gewande emporsteigt.

Es wird also hier, so gut wie in der petersburger Vase auf unserer Tafel 7, eine Aphrodite Anadyomene dargestellt sein. Und diesem Resultate widerspricht weder der hohe Kopfschmuck, noch die Rosetten an Kalathos und Schultern: denn jener Aufsatz kehrt, um nur ein Beispiel anzuführen, an einer Terracotta-Aphrodite desselben Grabes von Taman wieder, das wir schon mehrfach erwähnt haben (CR. 1870/71 Taf. 2, 5), und dort ist Aphrodite durch den kleinen Eros, der ihr auf die Schulter geflogen ist und ihr ins Ohr spricht, deutlich gekennzeichnet; die Rosetten aber haben, wie es schon Stephani in Bezug auf andere Vasen gleichen Stiles und derselben Technik mit Recht ausgesprochen hat (Boreas S. 24, CR. 1870/71 S. 54), hier keinerlei symbolische Bedeutung, sondern lediglich die eines zierenden Schmuckes.

Einige Beispiele mögen dies beweisen. Bei einem kleinen Eros des berliner Museums freilich (Stackelberg: Gräber, Tafel 25, 1) und allenfalls auch noch in der Gruppe des Boreaden Butes mit der Koronis (Verhandl. der 25. Versamml. deutscher Philologen 1867; Stephani: Boreas Tafel 1) könnte man noch einen Rest sachlicher Bedeutung in den Rosetten suchen, da sie im ersteren Falle wie mitten zwischen Blumen hineingepflanzt erscheinen und mit denselben alternierend die Basis umgeben, im zweiten Falle wenigstens am Erdboden sitzen. Viel öfter aber spielen sie die Rolle gleichsam von Schmuckgegenständen der dargestellten Personen und kehren als solche besonders an den Diademen weiblicher Köpfe wieder: so an unserer Terracotte und der schönen Sphinx bei Stephani CR. 1870/71 Tafel 1, 1. 2.; in einfacherer Form bei einer Sirene (ebenda Tafel 1, 6) und der Aphrodite Anadyomene auf unserer Tafel 7. Bei weitem am häufigsten sind sie aber offenbar nur als ein glänzender Schmuck ohne Rücksicht auf den Gegenstand, blos nach dem Bedürfniss der Symmetrie oder der Raumfüllung über das Gefäss hingestreut. So, wenn sie an den Wellen haften, aus denen Aphrodite aufsteigt, am Hintergrunde zwischen den Beinen eines tanzenden Orientalen sitzen (CR. 1859, Tafel 3, 1), oder an die Flügelränder einer Sirene (CR. 1870/71, Tafel 1, 6) und eines Boreaden (Stephani: Boreas Tafel 2) in einer Weise angeklebt sind, die jeden Gedanken an einen sachlichen Zusammenhang unmöglich macht. Besonders lehrreich für die Verwendungsart dieser goldenen Flitter ist aber das bei Schöne: Griechische Reliefs Taf. 37 No. 147 abgebildete Gefäss mit der Gruppe eines alten Silen, der den Dionysosknaben auf der linken Achsel trägt. Hier brauchte der Künstler auf der rechten Schulter des Silen ein Gegengewicht gegen das Knäblein auf der anderen Seite des Alten: unbedenklich setzte er eine Rosette hin, die mit zwei anderen, welche die Basis flankierten (der Ansatz der einen ist am Original noch erhalten, die andere nach allen Analogien mit Sicherheit vorauszusetzen) ein Dreigestirn vergoldeter Blumen bildeten. So werden wir es denn auch nicht nöthig haben, nach einem praktisch möglichen Befestigungsmodus für die Rosetten auf Brust und Schultern unserer Aphrodite zu suchen: Kreuzbänder, wie wir sie bei der petersburger Anadyomene sehen, sind möglicher Weise vorhanden gewesen, aber sie mit Nothwendigkeit vorauszusetzen zwingt nichts; sitzt doch einer sich im Kreise drehenden Terracottatänzerin des berliner Museums eine solche Rosette ohne jedes Kreuzband mitten auf der Brust und einer Aphroditebüste derselben Sammlung an den Schultern. Man war eben gewohnt an diesen Stellen den glänzenden Schmuck von Spangen und Amuletten zu sehen und das war dem Künstler genug um seine Rosetten gleichsam als letzte Lichter auf die vollendete Terracotte aufzusetzen. Denn auch dies ist eine stehende Eigen-

thümlichkeit dieser Gefässgattung, dass die Rosetten niemals schon ursprünglich in der Thonform mitgebildet sind. In derselben Weise auf den schwarzen Firnissgrund aufgesetzt kehren sie auch an Reliefvasen des vierten Jahrhunderts wieder; so auf einer Amazonenvase der petersburger Eremitage (*Antiq. du Bosph. Cimm.* Tafel 48, 1—3) und einem Gefässe des Brittischen Museums, wo sie den Raum über den Köpfen tanzender Mänaden ausfüllen helfen müssen. Auch sonst scheint man sie zu mannigfacher Verwendung bereit gehalten zu haben. So bewahrt das berliner Antiquarium mehrere solcher vergoldeter Rosen aus Terracotta, die an ihrer Rückseite mit einer Drahtöse versehen sind: zu welchem Gebrauch, wagen wir nicht zu bestimmen.

Ausser der Rosetten müssen wir hier noch jener kranz- oder guirlandenartigen Umrahmung gedenken, welche die Locken der Göttin gegen den Hintergrund von Kalathos, Schleier und Gewand abzugrenzen scheint. Auf den ersten Blick nämlich ist man geneigt Blumen oder etwas dergleichen in jener Reihe zu sehen, die in ihrer Einförmigkeit sehr merklich gegen die anmutige Mannigfaltigkeit der Locken absticht, welche Stirn und Wangen umgeben. Wirklich scheinen Blumen oder etwas ähnliches das Haar der Göttin geschmückt zu haben, aber dieser Schmuck sass tiefer, an jeder Seite über den Schläfen, mitten im Gelocke, da wo man am Originale noch deutlich zwei Bruchstellen unterscheidet. Jener Rand aber scheint nichts als Locken darstellen zu sollen, deren abweichender Charakter nur einen technischen Grund hat.

Unsere Terracotte nämlich ist, wie der etwas stumpfe Charakter der Locken im Original am schlagendsten darthut, in Formen gepresst und zwar in zweien: einer für die Vorderseite des Gefässes, einer für die Rückseite. Die Zusammenfügung beider Theile erkennt man noch ganz deutlich, wenn man in das Gefäss hineinblickt. Die Form für die Vorderseite scheint unten vor dem krausen Gewandrand aufgehört zu haben (denn dieser ist offenbar aus freier Hand gearbeitet), folgte dann wahrscheinlich dem Rande der Schultern und des Haares und endete über dem Scheitel. Alles angrenzende scheint mit der Hand modelliert: Kalathos, Schleier, Gewand und namentlich auch die Wellen, deren freiere Bildung durch diesen Umstand um so erklärlicher wird. Die fein verlaufenden Lockenspitzen bei der Zusammenfügung mit dem Hintergrunde sorgfältig nachzuarbeiten und beides schonend ineinander zu leiten mochte der Töpfer, von dessen eiligem und flüchtigem Verfahren man noch überall Spuren erblickt, weder Lust noch Zeit haben: er machte sich die Sache bequemer und deckte die Fuge mit einer Reihe roh und schematisch gearbeiteter Löckchen zu, die er mit dem Bossierholz aufsetzte, wie die unverhohlenen Spuren seines Instrumentes an Kopfputz und Gewand unwiderleglich darthun. Aehnlich verfuhren auch die Verfertiger der petersburger Aphrodite und der Sphinx (CR.1870/71 Tafel 1, 1. 2.); nur dass ihre sorgsamere Hand hier nicht nur jede Lockenspitze in lebendigerer Weise variierte, sondern dass sie es auch für nöthig hielten das Ganze nachzuciselieren um dem Lockenschmuck einen einheitlichen Charakter zu geben.

Die zweite Form mag die ganze Rückseite (Tafel 7, *b*) geliefert haben bis auf Hals und Henkel der Vase und den Fuss des Ganzen, welche sich auf der Drehscheibe bequemer herstellen liessen. Unser Gefäss bietet hier zugleich vielleicht das früheste Beispiel der Vereinigung einer solchen runden ausgekehlten Basis mit einer Büste, eine Verbindung, die sich in der Hand des Töpfers, der gewohnt war seinen Vasenfuss in dieser Weise zu bilden, gleichsam von selbst machte. Hals und Henkel fehlen jetzt freilich, lassen sich aber mit Hilfe jener petersburger Vasen, namentlich der Sphinx, leicht ergänzen.

Denn dies ist ein neues Band der Verwandtschaft, das unsre Terracotte mit der Aphrodite von Taman verknüpft, dass auch dort, wie die Ansätze von Mündung und Henkel auf dem Kopfe der Göttin andeuten, die ganze Figur sich gleichsam nur für den Bauch einer Vase giebt. Bei unserer Terracotte weist ausserdem noch die zur Hälfte aus der Rückseite hervorspringende Lekythos darauf

hin, dass der ganze Prunk der Vorderansicht nur dazu da sein soll, einem kleinen Salbgefäss zum Schmucke zu dienen, oder richtiger gesagt, dass dieses den Vorwand dazu hergeben musste, um die reiche Büste der Vorderseite zu bilden; denn die halbe Lekythos ist hinten in tektonisch so sorgloser Weise gleichsam angeklebt, dass man sieht, sie war vollkommen die Nebensache. Sie fungiert nur noch symbolisch, denn die eigentliche Höhlung des Gefässes geht weit unter den Fuss der Lekythos hinab bis auf die eigentliche Basis des Ganzen; nur Mündung und Henkel überragten die Stirnkrone der Göttin und deuteten auch für die Vorderansicht die Bestimmung der Terracotte an.

Dieser ungleichen Behandlung beider Seiten entsprach ein Gegensatz in ihrer Färbung.

Ueber eine vollständige Bemalung des Gefässes nämlich lassen an der Rückseite die Reste von schwarzem Vasenfirniss und einem rothen Palmettenornament, wie wir es an den bemalten Thonvasen zu sehen gewohnt sind, keinen Zweifel übrig. Aber auch an der Vorderseite verrathen die Reste des weissen Untergrunds und Spuren gelber Wasserfarbe an Locken und Rosetten einer genaueren Untersuchung, dass dieselbe vollständig bemalt war. Ueber das Verschwinden dieser Bemalung aber werden wir uns um so weniger wundern, als selbst der feste Vasenfirniss der Rückseite fast gänzlich zerstört ist und uns die Spuren einer Bürste an der Oberfläche unserer Vase erkennen lassen, dass das ganze Gefäss in neuester Zeit einer rücksichtslosen Reinigung unterworfen worden ist, welche der Vorderseite ein fast modernes Aussehen verliehen hat. Ein Residuum ihres ursprünglichen Farbenschmuckes lässt sich auch noch in unserer Phototypie erkennen: die dunkle Färbung des Augensternes.

In den übrigen Theilen ist der zarte Fleischton des Nackten, das Roth der Lippen und Wangen, das Blau der Wellen durch die constante Praxis der Terracottenpolychromie gesichert, die Vergoldung von Haar und Rosetten durch die Weise ähnlicher Prunkgefässe mindestens sehr wahrscheinlich gemacht. Dem Kalathos ist an dem Aphroditeköpfchen eines ähnlichen Gefässes im berliner Museum purpurne Färbung gegeben, von der sich Saum und Rosetten in ihrer Vergoldung sehr wirkungsvoll abheben. Die Farbe der Gewänder ist leider nicht mehr zu errathen.

Es liegt mir noch ob vom Ort und der Zeit der Entstehung unseres Gefässes zu reden.

In Bezug auf den ersteren findet sich bei Kekulé im *Bull. dell' Inst.* 1868 S. 57 f. die Notiz, dass die Vase aus Kyrene stamme. Die Sicherheit dieser Provenienznachricht vorausgesetzt, scheint es mir dennoch zweifelhaft, ob Kekulé a. a. O. diese Vase mit Recht als charakteristisch für kyrenische Kunstweise bezeichnet hat. Die Beispiele ähnlicher Gefässe in der Sammlung des Varvakion, auf die er sich beruft, sind mir freilich leider unbekannt, aber das glaube ich versichern zu können, dass die von ihm auf S. 58 unter Nr. 33 und 34 beschriebenen und derselben Classe zugewiesenen Terracotten mit unserer Büste nichts zu thun haben. Namentlich ist Nr. 33 sicher nicht das Fragment einer ähnlichen Vase, sondern vielmehr ein von moderner Hand unterhalb abgeschnittenes Bruchstück einer ganzen Statuette, das sich, so gut wie die Büste unter Nr. 34, sowohl durch die bedeutend rohere Arbeit, als auch durch rötheren Thon sehr wesentlich von unserem Gefässe unterscheidet. Dieses dagegen dürfte viel eher attischer Fabrik zuzuschreiben sein, wie eine Zusammenstellung von Gefässen ähnlichen Stiles, die ich mir für eine andere Gelegenheit vorbehalte, wahrscheinlich machen würde.

Eine solche Aufzählung würde auch erweisen, worauf namentlich von Stephani mehrfach hingewiesen worden ist, dass diese Prunkgefässe, so gut wie die Vasen mit Relieffiguren und Goldschmuck, ihren Ursprung einer vorzugsweise im vierten, aber auch wol noch im dritten vorchristlichen Jahrhundert sehr verbreiteten Mode verdanken. Es würde auf diese Weise ein zwar fester chronologischer Rahmen für die Zeitbestimmung unserer Büste gewonnen werden, aber auch ein ziemlich weiter, während doch die Formen derselben und ihre nahe Verwandtschaft mit der petersburger Terracotte eine genauere Datierung zuzulassen scheinen.

Achtet man nämlich bei dieser letzteren auf den Eindruck, welchen die Parallelstellung der Muschelschalen hervorbringt, die Strenge in der Anordnung des Mantels, den geradeaus blickenden Kopf mit seinen noch verhältnissmässig strengen Zügen und der Fülle in Wangen und Kinn, die genaue Symmetrie in allen Theilen, selbst in der Haltung der Arme, endlich auf die Wellen, die in ornamentaler Regelmässigkeit die Basis umkreisen, so wird man nicht daran zweifeln, dass diese Darstellung der Aphroditegeburt gegen den Anfang der oben bezeichneten Epoche hinaufzurücken ist. Man wird andrerseits diese symmetrische Strenge sehr verschieden finden von dem Leben, welches die leise Wendung und Neigung des Kopfes in die schöne berliner Büste bringt. Es ist der Gegensatz eines Restes von tektonischer Gebundenheit zu der freien Grossartigkeit einer echt plastischen Schöpfung, oder, sprechen wir es nur gleich aus, der Fortschritt von jener zu dieser, den wir hier beobachten können. In der That wird nicht geleugnet werden, dass die Weglassung der Muschelschalen, die Zuhilfenahme des Schleiers und die dadurch bewirkte Vereinfachung des Umrisses, die bessere Zusammenschliessung des Ganzen sehr wesentliche Verbesserungen im Stile und Sinne der Grosskunst waren. Welche von beiden Terracotten früher entstanden ist, kann demnach nicht wol zweifelhaft sein, mögen nun die Muscheln ursprünglich zum Typus gehören oder nicht. Andrerseits ist aber auch in unserer Terracotte jede Form noch so sehr von einem Geiste der Einfachheit und Grösse durchdrungen, dass mir durchaus keine Veranlassung vorzuliegen scheint, die uns über die Grenze des vierten Jahrhunderts herabzugehen nöthigte.

Diese immer noch ziemlich vagen chronologischen Bestimmungen können natürlich nicht mehr Sicherheit beanspruchen wollen, als unsrer gesammten Kenntniss der Formentwickelung in jener Epoche überhaupt innewohnt; immerhin aber scheinen sie mir das äusserste Maass dessen zu bezeichnen, was uns für jetzt von der chronologischen Entwicklung dieses Typus zu wissen vergönnt ist. Denn der Versuch einer Zurückführung der petersburger Terracotte auf ein Vorbild des Pheidias, den Stephani in seiner mit einem gewaltigen Material durchgeführten und an sicheren Ergebnissen sonst so reichen Untersuchung über die Darstellungen der Aphroditegeburt neuerdings gemacht hat (CR. 1870/71 S. 45 ff.), scheint mir kein glücklicher. Wenn ich mich daher genöthigt sehe, meine Bedenken gegen diese Herleitung hier anzudeuten, so glaube ich mich damit doch um so mehr auf das knappste Maass beschränken zu dürfen, als Stephani selbst seiner Behauptung nur den Werth einer glaublichen Vermuthung, nicht den einer streng bewiesenen Wahrheit zugestehen will.

Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass es den von ihm angeführten Gründen gelungen sei, auch nur wahrscheinlich zu machen, dass uns in der Anadyomene von Taman eine in allem wesentlichen, bis auf Muschel und Muschelmantel getreue Nachbildung der Mittelfigur aus dem Bathronrelief des Zeus von Olympia erhalten sei. Denn weder bieten die Worte des Pausanias (V 11, 8) dieser Annahme genügenden Anhalt — dass Pheidias die Göttin 'ἐκ θαλάσσης ἀνιοῦσαν' gebildet habe, ist alles, was wir über die Darstellungsweise derselben erfahren —, noch könnte die von Stephani behauptete Dreitheilung des Denkmälervorrates zu einem solchen Beweise hinreichen. Denn gesetzt auch, die behauptete Gliederung bestände wirklich, so würde nicht ohne Weiteres folgen, dass sie ihren Ursprung gerade den drei Compositionen der Aphroditegeburt verdanke, von denen uns zufällig schriftstellerische Nachrichten erhalten sind. Allein jene Dreitheilung ist in Denkmälern gar nicht vorhanden. In Stephanis erster Classe, eben derjenigen, die er auf eine Composition des Pheidias zurückführen will, finden sich die beiden petersburger Terracotten, die der unsrigen entsprechen, zusammen mit dem Jenenser Gefäss bei O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1853, Taf. 1. 2. und den bekannten Terracottadarstellungen der nackten Aphrodite, die vor einer losgeklappten Muschel kauert (s. das Verzeichniss derselben im CR. 1870/71 S. 66 ff.). Was aber haben jene Halbfiguren und Büsten mit diesen kauernden nackten ganzen Gestalten denn

überhaupt noch gemein, das dazu berechtigte ihnen eine gemeinsame Abstammung zuzuschreiben? Gemeinsam ist ihnen offenbar nichts mehr als die Muschel, also ein Beiwerk, das ebenso gut wegbleiben konnte, ohne im Gedanken der Darstellung irgend etwas wesentliches zu ändern und auch wirklich weggeblieben ist, wie unsre Wiederholung darthut; ein Beiwerk ferner, von dem sich nicht nur nicht beweisen lässt, dass es in der Composition des Pheidias vorhanden gewesen sei, sondern von dem es auch nicht glaublich erscheint, dass er es in jenem Relief verwendet habe. Denn abgesehen davon, dass sich diese Muscheln überhaupt schon sehr schlecht in einen strengen Reliefstil schicken würden, müssten sie hier doppelt störend gewirkt haben, wo ein paar grosse aufgeklappte Schalen dem Eros und der Peitho, die von beiden Seiten herbeieilen, um die neugeborene Göttin zu empfangen, das Herankommen wohl recht erschwert haben würden. Ja dass, auch abgesehen von den Muschelschalen, überhaupt eine **Halbfigur** die Mitte der Composition eingenommen habe, wird sich für jetzt durch nichts beweisen lassen und den Meisten nicht gerade sehr wahrscheinlich dünken. Doch scheint es besser hier unserem Nichtwissen unverhohlenen Ausdruck zu geben, als Wahrscheinlichkeiten gegen einander abzuwägen, wo alle sicheren Mittel der Entscheidung fehlen.

Berlin. GEORG TREU.

MISCELLEN.

ZUR PERIEGESE DES PAUSANIAS.

„Es findet sich aber auch ein Heiligthum der Ge Kurotrophos und der Demeter Chloe.“ Damit schliesst Pausanias (I, 22, 3) die Aufzählung der Heiligthümer und Grabmäler, welche er auf dem Wege vom Dionysostheater bis zu den Propyläen gesehen hat. Auf demselben hat er das Odeion des Herodes Attikus links unter sich gelassen und befand sich nach Besichtigung des obengenannten Heiligthums sofort an der Stelle, wo er den Gesamtanblick der Propyläen geniessen konnte. „Man hat die beiden letztgenannten Heiligthümer in den Nischen, die sich unter der Terrasse des Tempels der Nike befinden, erblicken wollen“, sagt **Filleul** (Das Zeitalter des Perikles, deutsch bearbeitet von Döhler S. 360), und ich glaube, dass man dies mit Recht gethan hat; denn von zwei Heiligthümern ist nirgends die Rede, Pausanias spricht vielmehr deutlich von einem Heiligthum der Ge und Demeter. Offenbar war dies ein Doppelheiligthum für zwei ihrem ganzen Wesen nach innig verwandte Gottheiten, und für ein solches würden sich eben jene beiden Nischen trefflich eignen. Wenn Filleul diese Annahme mit den Worten bestreitet: „Diese beiden Tempel mussten nach den Worten des Pausanias ausserhalb des Gürtels liegen“, so kann ich die Stichhaltigkeit dieses Grundes nicht einsehen. Denn unter der *ἔσοδος ἐς τὴν ἀκρόπολιν μία* (I, 22, 4) kann unmöglich die Seitenpforte in der Südmauer verstanden sein, durch welche Pausanias eintreten musste, um zu den beiden Nischen im sog. Pyrgos zu gelangen. Jener Satz heisst ja: „In die Akropolis gibt es nur einen einzigen **Eingang**“; das ist wohl zu unterscheiden von **Zugang**; welchen es auch noch von Westen her gab. Der eigentliche Eingang aber natürlich kann nichts anderes sein, als das letzte, innerste Thor, durch welches allein man in den rings völlig abgeschlossenen Burgfrieden gelangen kann, also hier das Mittelgebäude der Propyläen, vor deren Gesamtanblick Pausanias an unserer Stelle bewundernd stillesteht, genauer die fünf Thore in der inneren Thorwand der Propyläen.

Nachdem nun Pausanias weiter von den Bildern

der Söhne des Xenophon gesprochen hat, ohne anzugeben, wo sie standen, betritt er nicht etwa sofort das Mittelgebäude und von hier aus erst die Terrasse des Niketempels — wenigstens steht davon keine Silbe da —, sondern er erwähnt sofort den Niketempel und damit die Terrasse, auf der dieser stand und von welcher man das Meer sehen kann. Ich erblicke hierin eine neue Bestätigung der Ansicht, dass die kleine Treppe, welche zum Niketempel führt, wirklich antik ist, was Michaelis (Rhein. Mus. XVI S. 219 und Arch. Ztg. 1862 S. 249 ff.) mit anderen Gründen erwiesen hat. Neben dem Niketempel stand eine Hekate *ἐπιπυργιδία*, welche Pausanias zwar nicht hier, aber II, 30, 2 erwähnt.

Nach Besichtigung des Pyrgos geht Pausanias nicht, wie man erwarten sollte, durch den nach Westen nur mit einem Gitter verschlossenen Südflügel der Propyläen, sondern er verlässt ihn wieder auf demselben Wege, den er gekommen ist, um sich sofort auf die linke Seite, zur sog. Pinakothek zu wenden. Erst nachdem er auch hier fertig ist, kommt er I, 22, 8 (*κατὰ τὴν ἔσοδον αὐτὴν τὴν ἐς ἀκρόπολιν*) gegen den eigentlichen Eingang zur Burg hin und findet hier den Hermes Propylaios und die Chariten, welche Sokrates gemacht haben soll, und bei welchen nach IX, 35, 3 ein Geheimkult gefeiert wurde. Die nahe Zusammenstellung im Bericht des Pausanias, sowie das witzige Beiwort *ἀμύητος* gegenüber der *τελετή* der Chariten (Jahn, Entführung der Europa S. 38. C. Wachsmuth, Athen im Alterth. I S. 139) weist darauf hin, dass Hermes und die Chariten in ziemlicher Nähe bei einander sich befunden haben.

Nun hat Wachsmuth (a. a. O. S. 136) nach dem Vorgang von Vischer (N. Schweizer Mus. III. S. 37), gestützt auf die von letzterem publicirte Inschrift: *ἱερέως Χαρίτων | καὶ Ἀρτέμιδος | ἐπιπυργιδίας | πυρφόρου*, die Hekate *ἐπιπυργιδία* mit der Artemis gleichen Beinamens aus guten Gründen identificirt, und auf eine enge gottesdienstliche Verbindung und damit auch lokale Beziehung zwischen der Artemis-Hekate *ἐπιπυργιδία* und dem Charitenheiligthum geschlossen. Das letztere wird von Pausanias (IX, 35, 3) angesetzt *πρὸ τῆς ἐς τὴν ἀκρόπολιν ἐσόδου*, also noch ausserhalb der Thorwand, womit nur gesagt sein will, dass es nicht im inneren Burgraum, sondern noch in den Propyläen sich befand. „Alle diese Erwägungen", sagt Wachsmuth S. 140, „führen dahin, das Charitenheiligthum in den Südflügel der Propyläen und den Hermes Propylaios rechts vom Eingang in die grosse westliche Vorhalle zu setzen. Unentschieden muss nur bleiben, ob die Chariten des Sokrates im Charitenheiligthum selbst, oder zwischen diesem und dem Hermes im Vorraume standen." Denn mit Recht macht Benndorf (Arch. Ztg. 1868 S. 55 ff.) darauf aufmerksam, dass Pausanias (IX, 35, 3 und 7), wo er von dem Geheimcult spricht, nicht die Chariten des Sokrates, und wo er von diesen spricht, nicht jenen Geheimdienst erwähnt.

Die gottesdienstliche Verbindung zwischen der Hekate und den Chariten bietet nun aber auch noch einen anderen, als den bisher angenommenen optisch-ästhetischen Grund für den westlichen Abschluss des südlichen Propyläenflügels. Standen beide Culte in der angenommenen engen Verbindung, so dass sie einen und denselben Priester hatten, so liessen sich dieselben schicklicherweise nicht durch eine massive Mauer trennen. Eher ist, weil der Dienst der Chariten ein geheimer war, anzunehmen, dass der Südflügel der Propyläen gegen das Mittelgebäude hin abgeschlossen und das Charitenheiligthum nur von der Terrasse aus zugänglich war (Wachsmuth S. 138), die Chariten selbst aber ausserhalb des Heiligthums in der Nähe des Hermes Propylaios sich befanden, und deshalb auch erst hier von Pausanias aufgeführt werden. Auch würde es sich so erklären, warum er nicht durch den Südflügel in die Propyläen eintrat.

Diese Ausführungen bieten endlich eine Bestätigung der Aufstellung des Viergespanns in der Osthalle links vom Hauptwege und machen die von Wachsmuth (S. 150 Anm.) aufgestellte Conjectur zu Herod. V. 77 überflüssig, wo er schreiben will *ἐξιόντι τὰ προπύλαια*, weil die „mächtige Quadriga" nicht innerhalb der Propyläen habe stehen können. Eine Berechnung des Flächenraums der Osthalle lehrt, dass hier ein ganz stattliches Viergespann Raum haben konnte. Ferner ist die Ausdrucksweise

und Wortstellung bei Herodot höchst charakteristisch: „es (das Viergespann) steht aber linker Hand als erstes, wenn man in die Propyläen hineingeht". Denn darin liegt ja eben, dass rechts schon vorher etwas gestanden ist, dass es dem Herodot aufgefallen ist, linker Hand vorher nichts der rechten Seite Entsprechendes zu finden. Ich nehme daher auch sehr gern die von mir ganz unbestimmt hingestellte Vermuthung, dass Hermes links, die Chariten rechts gestanden haben, zu Gunsten der Aufstellung des Hermes auf der rechten Wegseite zurück, zumal da dieselbe der angeführten Angabe Herodots direkt widerspricht.

Biberach, im April 1875.

PAUL WEIZSÄCKER.

EIN SMYRNAEISCHER GRABSTEIN.

(Hierzu Taf. 2, 5.)

Die auf Tafel 2, 5 abgebildete Marmorplatte (0,72 lang, 0,37 hoch, 0,08 dick) befindet sich im Museum von Smyrna (vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 156 und Monatsber. der Berl. Akademie 1874 S. 727) und ward ausserhalb der alten Stadt nahe der Karavanenbrücke mit einer Reihe anderer verschiedenartiger Denkmäler gefunden. Dieselbe gehört zu den smyrnaeischen Grabsteinen, auf welchen der Demos als den Todten kränzend genannt wird [1]) — wie das an anderen Orten auch Genossenschaften zu thun pflegen — ein Gebrauch, der durch Cicero (pro Flacco 31) seine literarische Bestätigung erhält [2]).

Was den vorliegenden Stein von der Masse der übrigen unterscheidet und ihn einer besonderen Veröffentlichung werth zu machen schien, ist zweierlei: zuerst dass die Lorbeerkränze nicht wie gewöhnlich einfach auf den Stein gemeisselt sind, sondern sich innerhalb einer Umrahmung wie in einem geöffneten Schranke befinden, und so gewissermassen ausgestellt sind; eine Besonderheit, welche auch an einer anderen, im Uebrigen nicht abweichenden Grabstele in Smyrna wiederkehrt.

Ganz unverständlich ist mir die andere Eigenthümlichkeit des vorliegenden Steines, die bildlichen Darstellungen: eine Truhe, aus welcher ein Vogel etwas herauszuholen scheint und an der rechten Seite die Gegenstände: eine an ein Basament gelehnte Rolle? — Mit diesen Darstellungen wird auch die Weihinschrift an der Leiste darunter einen Zusammenhang haben [3]); eine solche hat sich bisher an keiner der anderen ebenso gefassten Grabschriften gefunden, die eben nur den Demos und den Bekränzten nennen.

So mag dieser Stein als ein kleines Problem den Lesern vorgelegt werden.

GUSTAV HIRSCHFELD.

[1]) C. I. II 3216—3256; zehn andere im Museum von Smyrna, ein ziemlich alter in Nymphi.

[2]) Für den Castricius wird in Smyrna vom Volke decretiert, *ut imponeretur aurea corona mortuo.*

[3]) *Ἱέρων Μενεκλέους τῷ θρέψα[ντι.* — Die beiden anderen lauten: *Ἀξιοθέαν Γλύκωνος, ὁ δῆμος Μενεκλῆν Μενεκλήους τὸν νεώτερον.*

ZU DEN TERRAKOTTEN VON TANAGRA.

Der im letzten Heft der archäologischen Zeitung (XXXII, Taf. 14) in einer Terrakotta aus Tanagra dargestellte, nach Otto Lüders von Hugo Blümmer bekannt gemachte, so emsig am Feuer an einer Tafel arbeitende bärtige Mann scheint mir keineswegs ein Kuchenbäcker zu sein, sondern ein *λευκαντής*, ein Verfertiger von Leukomata. Bekanntlich waren die Leukomata mit hartem Gyps überzogene Tafeln. Dieselben dienten zu öffentlichen Bekanntmachungen, da es weder Wochenblätter und Zeitungen gab, noch auch, so viel bekannt, vergitterte „schwarze Bretter" an Rathshäusern und dergleichen.

Nach dem athenischen Gesetz bei Demosthenes gegen Timokrates § 23 über die Epicheirotonie der Gesetze wurden die Gesetzvorschläge vor der Berathung und Annahme oder Ablehnung auf einem Leukoma öffentlich ausgestellt: *ὁ δὲ τιθεὶς τὸν καινὸν νόμον ἀναγράψας εἰς λεύκωμα ἐκτιθέτω πρόσθε τῶν ἐπωνύμων ὁσημέραι, ἕως ἂν ἐκκλησία γένηται.*

Natürlich wurden solche Leukomata auch zu andern Bekanntmachungen und auch anderswo als in Athen gebraucht. Unter dem Artikel *ἐν λευκώμασι* bemerkt Hesychios: *ἔθος ἦν τὰ πιπρασκόμενα χωρία ἢ σώματα δημόσια ἀπογράφεσθαι ἐν σανίσι λευκαῖς κ. τ. λ.* Vgl. Bekker, *Anecdota*, p. 276: *λεύκωμα πίναξ* (Suid. *τοῖχος*) *ἐστὶν ἀληλιμμένος γύψῳ πρὸς γραφὴν πολιτικῶν πραγμάτων ἐπιτήδειος.* — Diogenes von Sinope war einst bei einem Gastmal von trunkenen Jünglingen misshandelt worden. Zur Strafe schrieb er ihre Namen auf ein Leukoma, und nachdem er sich dasselbe umgehangen, ging er damit öffentlich umher (Vgl. Diog. Laert. VI, 33).

Man ersieht aus Demosthenes' Rede gegen Stephanos B § 11, dass die Schrift auf einem solchen Leukoma nicht leicht zu ändern oder zu tilgen war. Um die Gypsmasse auf dem Brett (*πίναξ*) fest und hart zu machen, bedurfte es der Enkausis und mit dieser, meine ich, ist der Mann unserer Terrakotta beschäftigt. Wahrscheinlich hat er erst die Tafel über dem Rost erwärmt; zur Rechten hat er ein Gefäss mit Gyps, zur Linken eine Schale mit Wachs oder Pech; in der Rechten hält er ein präparirtes Gypsklöschen, um es zu erwärmen und demnächst über das Brett zu streichen.

Man hatte auch eine andere Art enkaustisch präparirter Tafeln, die sogen. *μάλθα* oder *μάλθη*. Diese war in der Regel nicht nur kleiner und daher leicht tragbar, sondern sie bot auch durch die grössere Weichheit des Stoffs für Rechnungen und jeden andern Gegenstand die Bequemlichkeit leichter Correcturen. Demosthenes in der erwähnten Rede hebt dies im Gegensatz zum Leukoma besonders hervor: *ἐν μάλθῃ γεγραμμένον· τὴν μαρτυρίαν, ἵνα εἴ τι προσγράψαι ἢ ἀπαλεῖψαι βουληθῇ, ῥᾴδιον ἦν.* Die *μάλθα* war eine Mischung aus Wachs und Pech. Die Grösse der Platte auf dem Schoosse unseres Arbeiters nöthigt zu der Annahme, dass derselbe ein Leukoma verfertigt. Die Römer bedienten sich ähnlicher Leukomata, z. B. zu Verzeichnissen der Senatoren (Dio Cass. 55, 3). Die einheimischen Schriftsteller nennen ein solches Verzeichniss „*album*", ein Name, der sich ja unter andern für unsere officiellen Studenten-Verzeichnisse erhalten hat.

Kiel. P. W. Forchhammer.

SEPULCRALES WEIHRELIEF IN MANNHEIM.

Zu dem von Fränkel im vorigen Jahrgange dieser Zeitung S. 148 ff. herausgegebenen attischen Relief mit der interessanten Inschrift, welche seine Bedeutung als sepulcrales Weihrelief sicher stellt, befindet sich ein unverächtliches Seitenstück in der kleinen Antikensammlung des Mannheimer Schlosses, welches im Jahre 1865 als no. XIV bezeichnet war. Die einzige mir bekannte Erwähnung ist bei Gräff, das grossherzogl. Antiquarium in Mannheim II S. 12 no. 3; sie ist nicht ganz correct. Im *Corpus Inscr. Graecarum* finde ich die Inschrift nicht.

Das Fragment, 0.28 M. lang, 0.33 M. hoch, anscheinend von pentelischem Marmor, umfasst das rechte Ende der länglichen Platte. Rechts wird es durch den üblichen Pfeiler, oben durch ein Epistyl mit Stirnziegelbekrönung eingerahmt. Die Darstellung bietet nichts Aussergewöhnliches. Rechts liegt ein bärtiger Mann, oberwärts nackt, auf einer Kline; in der Rechten erhebt er ein Rhyton, in der Linken hält er eine Schale; der linke Arm ist auf ein Kissen gestützt. Vor der Kline steht der Tisch mit allerlei Esswaaren; darunter liegt ein Hund. Am Fussende des Bettes sitzt auf einem Stuhle die Frau mit einem Kranz in beiden Händen. Links

schlossen sich vermuthlich einst Adoranten an. Das rundliche Relief, das fast bis zum Hautrelief gesteigert ist, weist auf das dritte oder vielleicht zweite Jahrhundert vor Christo hin. Damit stimmt die Paläographie der Inschrift überein, deren Schluss sich auf dem Epistyl erhalten hat:

··ΡΩΙΑΝΕΘΗΚΕΝΕΥΚΟΛΩΙ

Vergleicht man verwandte Werke, wie das Relief in Leiden bei Janssen *griekscke en romeinsche Grafreliëfs* Taf. 5, 15 (*C. I. Gr.* 6950) . . . *Ἀπολλ*]*οφ*[*ά*]*νης Κυδρογένευς* | — — *Κυδρογένει ἥρωι*[1]) und die vielen Grabsteine, in denen der Todte als *ἥρως* bezeichnet wird, so kann die Ergänzung nicht zweifelhaft sein: *ὁ δεῖνα*] *ἥρωι ἀνέθηκεν Εὐκόλῳ*. Die Inschrift gibt durch den Zusatz *ἥρωι* eine erwünschte Ergänzung zu der von Fränkel publicierten, zugleich aber auch einen Wink, dass dort das letzte Wort *Εὐκόλῳ* statt *Εὔκολος* zu lesen sein dürfte[2]), wodurch auch die Inschrift mehr Zusammenhang gewinnt. Auffallend bleibt es immerhin, dass der mindestens sehr seltene Name *Εὔκολος*[3]) auf beiden Steinen wiederkehrt. Da nun das Adjectiv *εὐκόλῳ* sich dadurch verbietet, dass dann auf dem Genueser Steine der Name selbst ganz fehlen würde, so lässt sich vielleicht an den Gebrauch denken, wonach heroificierten Verstorbenen bisweilen ein neuer Kultusname beigelegt ward[4]). So hiess Sophokles als Heros *Δεξίων* (*ἀπὸ τῆς τοῦ Ἀσκληπιοῦ δεξιώσεως* Etym. M. p. 256, 6); Aristomachos ward in Marathon als *ἥρως Ἰατρός* verehrt (Bekker *Anecd.* p. 262, 16), und der gleiche Name kehrt in Athen (Demosth. 19, 249. Hesych. *Ἰατρός*)[5]) und in Eleusis (Bekker *Anecd.* p. 263, 11)[6]) wieder; bei Oropos gieng man schweigend am Grabe des Narkissos vorüber, welcher *Σίγηλος* (Strab. 9 p. 404. Eusth. zur Il. p. 1967, 34, vgl. Meineke *vindic. Strabon.* p. 135) oder *ὁ σιγηλὸς ἥρως* (Alkiphr. 3, 58) hiess; bei einem Heroon im phokischen Tronis war die Bezeichnung *ἥρως ἀρχηγέτης* so üblich geworden, dass man nicht mehr wusste, ob der Begrabene Xanthippos oder Phokos geheissen (Paus. 10, 4, 10); in Chios endlich errichtete man dem Drimakos ein Heroon unter dem Namen *ἥρωος εὐμενοῦς* (Ath. 6, 90 p. 266 D). Diesem letzten Namen würde sich ein Heroenname *Εὔκολος* am nächsten anschliessen. Unwillkürlich denkt man an das schöne Wort des Aristophanes von dem jüngstverstorbenen Sophokles (Frösche 82):

ὃ δ' εὔκολος μὲν ἐνθα, εὔκολος δ' ἐκεῖ.

Der Beiname *Εὔκολος* wäre überdies um so weniger auffällig, als in Metapont der Gott Hermes ihn führte (Hesych. *Εὔκολος*, vgl. Anth. Palat. 9, 72), ähnlich wie Apollon als *Ἰατρὸς* bezeichnet wird (Hesych. *Ἰατρός*. Aristoph. Vög. 584). Die Benennung zweier verschiedener heroificierten Todten als *Εὔκολος* würde demnach kaum so viel Schwierigkeit bieten, wie die Annahme des Zufalls, dass zwei so ähnliche Steine zwei verschiedenen Männern mit dem seltenen Namen *Εὔκολος* gewidmet sein sollten. Dagegen liegt ein Bedenken darin, ob auch bei Todten so geringen Ranges, wie es nach der Art dieser Reliefs die dadurch geehrten Personen gewesen zu sein scheinen, eine solche Umnennung angenommen werden darf; mir fehlen die Mittel hierüber mit Sicherheit zu urtheilen.

Strassburg i. E. AD. MICHAELIS.

1) Holländer *de anagl. sepulcr. Gr.* S. 10 f. stellt nach dem Vorgange Stephanis (ausr. Herakles p. 85) hiermit richtig die Inschrift eines ähnlichen Reliefs in Leiden (Janssen a. a. O. Taf. 6, 16. *C. I. Gr.* 3168) [*Ζην*]*όδοτος Ἀντιαλκίδου πρυτανεύων τὸ δεύτερον καὶ οἱ παραπρυτάνεις Τηιάδῃ* zusammen, wo offenbar *ἀνέθηκαν* zu ergänzen ist; die Inschrift selbst ist vollständig und von Janssen richtig gelesen.

2) Es bedürfte einer Revision des Steines selbst, um über diesen Punkt volle Klarheit zu erhalten.

3) Mir ist nur ein sicheres Beispiel bekannt, die thessalische Münze bei Mionnet II, 3 Denn in der Schatzurkunde *C. I. Gr.* 138 steht nicht *Εὔκολος* sondern ΕΥΒΟΛΟΣ, also *Εὔβουλος*, wie Böckh selbst, in den Addenda p. 902 bereits gebessert hat, vgl. *C. I. Att.* I, 129. *Anc. Inscr. in the Brit. Mus.* I no. XXV. Sicher stehen die Frauennamen *Εὔκολον* und *Εὐκολίνη*.

4) Teuscht mich mein Gedächtnis nicht, so hat Paucker in der mir jetzt nicht zugänglichen Schrift *de Sophocle medici herois sacerdote* Dorpat 1851, über diesen Gebrauch gehandelt. Vgl. auch Panofka *Ann.* 1847 p. 209 und K. F. Hermann gottesd. Alt. § 16, 4.

5) Davon ist zu unterscheiden Toxaris als *Ξένος Ἰατρὸς* in Athen, *τοῦτο γὰρ τοὔνομα ἥρως γενόμενος ἐπεκτήσατο* (Luc. Skythe 1).

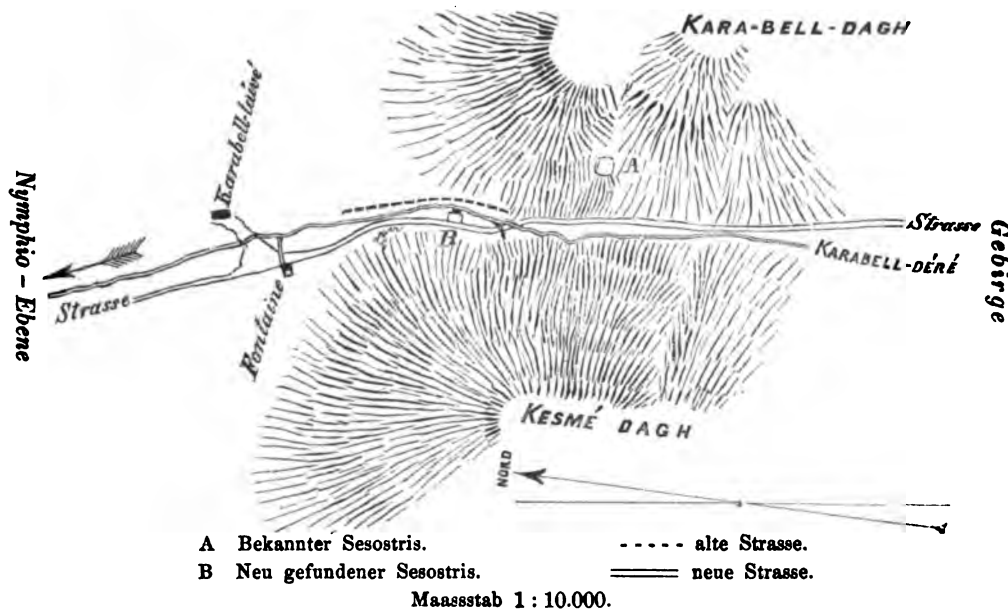
6) *Ἥρως Ἰατρός. Ἰατρὸς ὄνομα Ὀρεσίνιος* (d. h. etwa *ἥρωος, ὃς*) *ἐν Ἐλευσῖνι τιμὰς ἔχει.*

DIE ENTDECKUNG DER ZWEITEN SESOSTRISBILDES BEI SMYRNA

DURCH CARL HUMANN.

Der jetzt in Smyrna ansässige Architekt Herr C. Humann, dessen Verdienste um Topographie und Denkmälerkunde Kleinasiens den Alterthumsfreunden bekannt sind, machte Anfangs Juni einen Rundritt um das Nifdagh, den lydischen Olympos, um die Uebergänge zwischen Nifdagh und Mahmouddagh aufzunehmen (vgl. die Kiepertsche Karte in der Archäologischen Zeitung 1843 T. III) und hier die Hirschfeldsche Aufnahme des westlichen Kleinasiens zu ergänzen. Bei dieser Gelegenheit ist es unserm Freunde gelungen, das lange gesuchte zweite Exemplar der von Herodot II. 106 als Sesostris-Denkmäler angesehenen Felsbilder aufzufinden.

Die beifolgende Situationskarte,

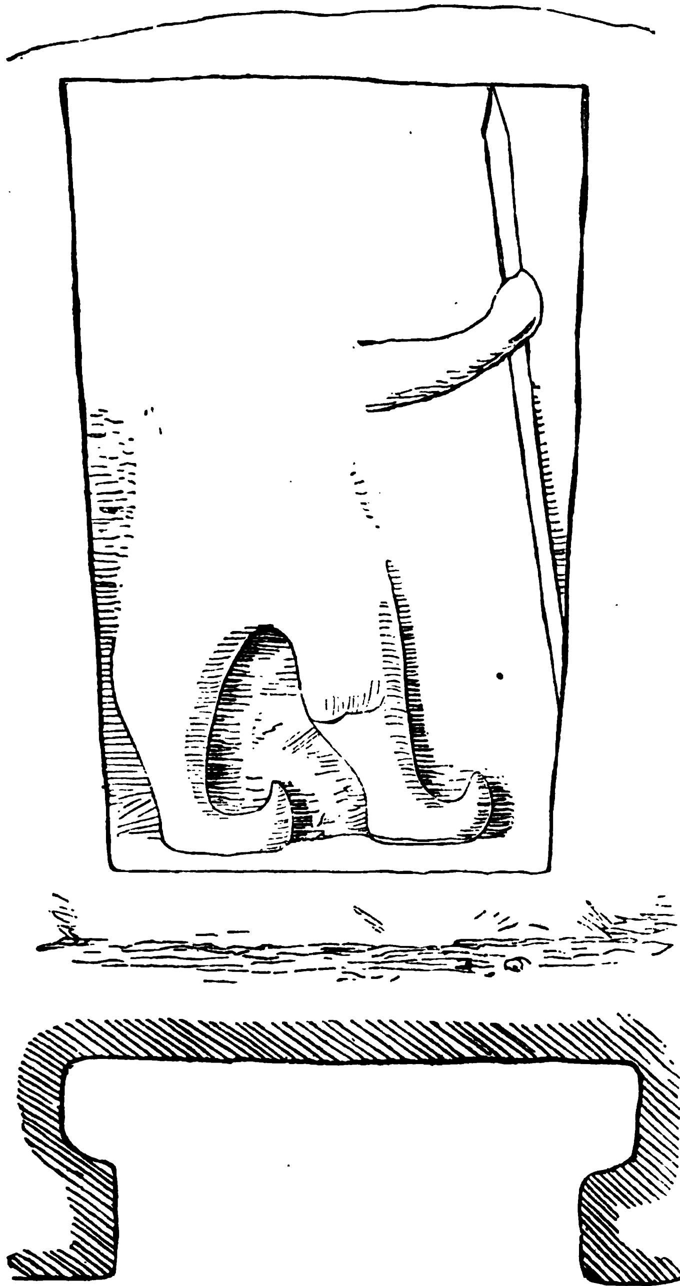


A Bekannter Sesostris. ----- alte Strasse.
B Neu gefundener Sesostris. ═══ neue Strasse.
Maassstab 1 : 10.000.

schreibt er am 9. Juni, zeigt die Gegend, wo der von Süden kommende Karabel-déré[1]) in die Nymphio-Ebene tritt und wo sich die beiden Bilder befinden. Das bekannte in *A* ist auf eine 15′ hohe Felswand gemeisselt, die 30 Meter über dem Flussbett an der Bergwand steht. Die Bildfläche ist nach Süden gewendet, so dass der Reisende, der den Pass herunterstieg, schon von fern das Bild hoch oben vor Augen hatte. Der jetzige Pfad geht 120 Meter unterhalb des Bildes vom rechten auf das linke Flussufer über, während der alte Pfad auf dem rechten Ufer blieb, wie an den Felsarbeiten noch deutlich zu erkennen ist. Geht man also den alten Pfad hinunter, so sieht man plötzlich 200 Mtr. unterhalb des bekannten Bildes einen 8′ hohen, 10′ breiten und entsprechend dicken röthlich-weissen Marmorblock hart am Flussbett auf dem linken Ufer liegen und auf seiner der alten Strasse zugekehrten Fläche das zweite „Sesostris-Bild“. Dass die heutige Strasse hinter diesem Block herführt, war wohl der Grund, dass es so lange unentdeckt geblieben ist. Dazu liegt der Stein in niedrigem Gestrüppe. Bis zum vorigen Jahre war das Bild nach Aussage der Leute ganz erhalten, bis ein Juruk (Nomade) sein Zelt davor aufschlug und die Nische als Heerd benutzte, was ihm um so bequemer erschien, als der Block sich zum Flusse hin vorn über gebeugt hat. Durch das Feuer ist der Marmor gesprungen und die Stücke der Figur liegen an ihren Füssen aufgehäuft. — Sie soll gerade so mit Bogen und Mütze ausgestattet gewesen sein, wie die bekannte. Erhalten sind jetzt nur die Füsse, die linke Hand, der Speer und die

[1]) *Kara* heisst 'schwarz', *bel* 'Rücken, Gebirgssattel', *déré* 'Bach'.

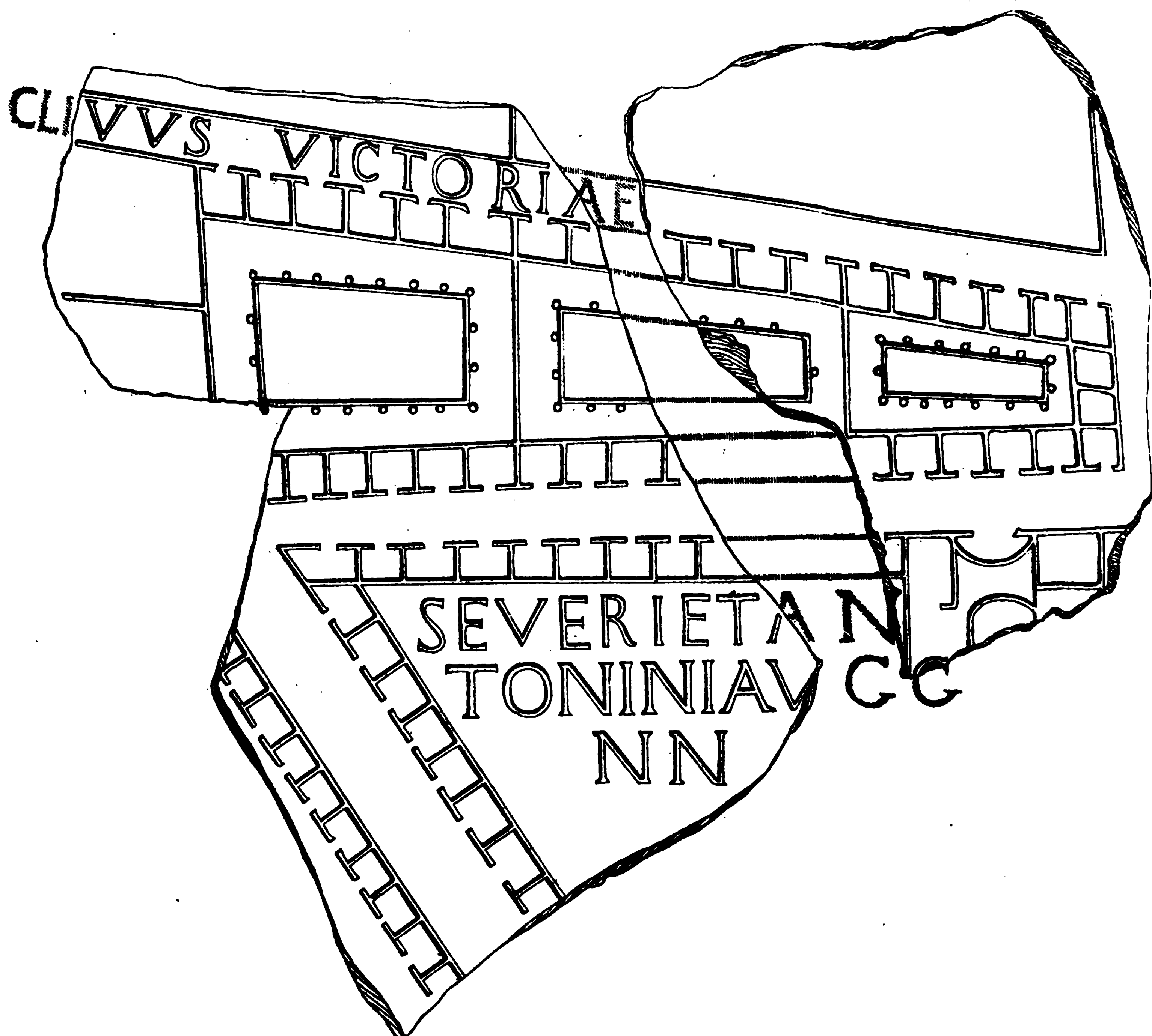
Dimensionen der Bildfläche, wie die beifolgende Skizze zeigt.



Vergleicht man das neu gefundene Bild mit dem alten (a. a. O. gezeichneten) so besteht der Unterschied besonders in folgenden Punkten. Das alte Bild ist flach gehalten und tritt durchschnittlich nur 5 Centimeter aus dem Stein hervor. Das neue war rund heraus gearbeitet, wie man an den Füssen und am linken Arm sieht. Die Füsse, besonders die Waden, sind übermässig dick und stämmig. Das alte Bild ist unten breit, oben schmal, das neue umgekehrt, indess nur scheinbar, da, wie aus dem (im Holzschnitt beigefügten) Horizontal-Schnitt sichtbar ist, die Bildfläche seitwärts vergrössert und ausgehöhlt war, so dass man von oben hätte einen Schieber vorsetzen können. Das Material beim ersten ist Kalkstein, beim zweiten Marmor. Die Maasse der Zeichnung (5 Cm. = 1 Mtr.) sind genau. Auf andere alte Spuren, die ich in der Nähe gefunden, befestigte hohe Felsen, noch heute fast unzugänglich, dabei grosse Höhlen voll Menschenknochen, Grabsteine und Bildwerk verschiedener Art, bei Karidjalia, 3 Stunden östlich von Nymphio, gefunden u. A. komme ich ein anderes Mal zurück.'

Herr Humann ist der Meinung, dass der Pass von Karabel-déré (200 Mtr. über der Ebene gelegen), welcher durch die Nymphio-Ebene mit dem Hermosthal in Verbindung steht, vom ephesischen Gebiete her sehr wohl die Verkehrslinie nach Phokaia gebildet haben könne, während andererseits der Pass von Bel-caivé (200 Mtr. über dem Meere), der von Smyrna her in das Karabelthal führt, in fast gerader Linie den Weg nach Sardes bezeichnet. Er ist also der Meinung, dass die „Sesostrisbilder" sich dort befanden, wo die beiden grossen Verkehrsstrassen (Ephesos-Phokaia und Smyrna-Sardes) sich kreuzten und dass so auch die Worte Herodots zu verstehen seien. Das topographische Problem, welches dieselben enthalten, wird nach dem glücklichen Funde Humanns von Neuem in reifliche Erwägung gezogen werden müssen. E. C.

ZWEI ZUSAMMENGEHÖRIGE FRAGMENTE DES CAPITOLINISCHEN STADTPLANS.



Die zerstückelten Reste des mächtigen Planes soweit es angeht zusammenzusetzen und so dem ursprünglichen Ganzen möglichst nahe zu kommen, ist naturgemäss eine der Hauptaufgaben gewesen, die sich die Bearbeiter und Herausgeber der Stadtplan-Fragmente gestellt haben; indessen haben diese Bemühungen bisher nur geringen Erfolg gehabt und lassen erheblichere Resultate auch kaum erwarten, wenn nicht erneute Nachgrabungen die vorhandenen geringen Überbleibsel durch zahlreichere Stücke ergänzen. Was durch solche Mosaikarbeit zu erreichen war, haben die älteren Bearbeiter der Fragmente — der Verfertiger der vatikanischen Zeichnungen, Bellori und der Anordner der Steine

im capitolinischen Museum — vorweggenommen und den nachfolgenden Forschern nur eine sehr magere Nachlese übrig gelassen. In den 130 Jahren, die seit Aufstellung der Steine im capitolinischen Museum verflossen sind, ist nur eine einzige neue Zusammensetzung gelungen (*Annali* 1872 tav. d'agg. H 1), und auch Jordans vieljährige Beschäftigung mit den Fragmenten, als deren glänzendes Resultat der Alterthumswissenschaft jetzt die *Forma Urbis Romae* vorliegt, hat ausser einigen nicht einmal sicher zusammengehörigen Buchstabenresten (Tafel XIII 65 und 66, 68 und 69) keine weiteren Stücke aufgefunden, zwischen denen ein ursprünglicher Zusammenhang nachzuweisen wäre. Diese grosse Seltenheit neuer Zusammensetzungen wird die Veröffentlichung folgenden kleinen Beitrags hierzu rechtfertigen, zumal derselbe eines der interessantesten Fragmente des Planes betrifft.

Auf Tafel XIV hat Jordan unter den *fragmenta litterata incerta* (n. 86) ein Stück publicirt, das seine Stelle unter den *litterata* wegen des oberen Bogens eines jetzt weggebrochenen, von Bellori entweder vollständiger gelesenen oder aus Conjectur ergänzten C oder G gefunden hat. Jordan merkt hierzu an, dass dieser vermeintliche Buchstabenrest auch das Zeichen eines Bogengewölbes sein könne, in welchem Falle das Stück, da es von einer Inschrift weiter nichts enthält, unter die *fragmenta operum publicorum* zu verweisen gewesen wäre. Der Grundriss zeigt eine viereckige, nach der einen Schmalseite hin sich verengende Baulichkeit, welche im Innern von einer Säulenhalle umzogen, aussen von Tabernen umgeben ist. Von einer zweiten ganz ähnlichen Baulichkeit, die sich an jene anschliesst und mit ihr die Richtung der Langaxe sowie die Trapezform theilt, ist im Grundrisse die eine Hälfte erhalten, desgleichen ein kleiner Theil einer gewaltigen, eingehegten *area*, welche sich zur Seite jener beiden Baulichkeiten ausdehnt. Dieses Fragment gehört, wie ein Blick auf die beigegebene Zeichnung lehrt, zu dem berühmten Stücke mit der Kaiserinschrift (Tafel VII 37) und ergänzt dieses in sehr erwünschter Weise. Die Zeichnung macht weitere Hinweise auf die genaue Uebereinstimmung beider Fragmente, auf das Zusammenfallen ihrer sämmtlichen Linien, die Identität des Massstabes u. s. w. überflüssig. Bemerkt mag nur noch werden, dass die Stücke nach Jordans Ausgabe gezeichnet sind, also ein Viertel der Originalgrösse haben. Das oben erwähnte Bogenstückchen entpuppt sich jetzt in der That als Buchstabenrest und zwar als das zweite G von AVGG. Selbst die auffallende Stellung desselben hinter dem Strich ist ganz im Character der übrigen Grundrisse: auf Tafel I 3 steht das letzte A von AREA RADICARIA genau ebenso hinter einem Strich.

Es wäre erfreulich, wenn vorstehende Mittheilung recht viele Augen auf die interessanten und — Dank dem unermüdlichen Fleisse Jordans — jetzt so bequem zu übersehenden Reste des wichtigen Monumentes lenkte: nur dem gemeinsamen Forschen Vieler werden sich die vielen Räthsel lösen, die dieses einzige Denkmal noch immer bietet.

Berlin. A. Trendelenburg.

ZUR TOPOGRAPHIE DER PROPYLÄEN.

Was oben S. 46 über den Standort des ehernen Viergespanns gesagt ist, veranlasst mich zu einer Gegenbemerkung, die ich nicht aufschieben zu dürfen glaube, da es sich um den Text Herodots an einer für die Topographie der Akropolis besonders wichtigen Stelle handelt.

Mit vollem Rechte wird a. a. O. jede Veränderung der Worte Herodots V. 77 (ἀριστερῆς χειρὸς ἕστηκε πρῶτον ἐσιόντι ἐς τὰ προπύλαια) gegen Vischer und Wachsmuth (Die Stadt Athen im Alterthum S. 150) abgelehnt, aber der Grund der Ablehnung ist nicht richtig. Nach der Futurbedeutung von εἶμι, welche bekanntlich im Participium besonders kräftig hervortritt (z. B. παρεσκευάζετο ὡς ἀπιών) kann ἐσιόντι ἐς τὰ προπύλαια nur heissen: 'wenn man im Begriffe ist in die Propyläen einzu-

treten', d. h. unmittelbar vor denselben. Wollte man also mit Vischer und Wachsmuth schreiben *ἐξιόντι*, so würde dies heissen: vor dem Austritte aus den Propyläen; dann käme das Viergespann also gerade da zu stehen, wo es nach V. und W. nicht stehen soll, nämlich innerhalb des Thorgebäudes. — Sachlich hat Wachsmuth vollkommen Recht. Denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass man ein öffentliches Siegesdenkmal aus Erz, das weithin gesehen werden sollte, in eine bedeckte Halle stellte. Dazu kommt, dass diese Halle den Zweck hatte, dichte Festzüge bequem und wohlgeordnet durchziehen zu lassen; man wird also die (wie ich zuversichtlich glaube) zum Fahren, Reiten und Gehen bestimmten Wege nicht durch umfangreiche Denkmäler gesperrt haben.

Wir wissen jetzt aus der durch Kirchhoff (Monatsbericht der Akademie 1869 S. 409) glücklich erkannten Inschrift (C. I. A. I 334), dass die Aufstellung der Quadriga zu der perikleischen Restauration der Akropolis gehörte, und es erscheint mir zweifellos, dass dieses Denkmal der ersten und für die Grösse der Stadt bahnbrechenden Grossthat der Athener damals einen hervorragenden und weit sichtbaren Platz vor den Propyläen links von der Eingangshalle erhalten hat. Die angefochtene Stelle Herodots ist also durchaus richtig und vollkommen deutlich; es lässt sich aber auch in die schlichten Worte des alten Geschichtschreibers nichts von dem hineintragen, was oben S. 47 angedeutet ist.

Will man die geringe Zahl der Stellen, in denen antike Lokalitäten ausführlicher beschrieben sind, richtig verwerthen, so ist genaue Beobachtung des Sprachgebrauchs die erste Bedingung; man darf also Ausdrücke wie *εἰσιόντι* und *εἰσελθόντι*, *ἐξιοῦσι* und *ἐξελθοῦσι* nicht als gleichbedeutend ansehen, und man muss die Stellen, in welchen die Futurbedeutung von *εἶμι* betont wird, aus dem Zusammenhange zu erkennen wissen. Auch die spätern Schriftsteller sind hier genauer als man gewöhnlich anzunehmen pflegt; namentlich Pausanias. Zum Beweise führe ich II, 10 an als eine für genaue Autopsie und scharfe Terminologie charakteristische Stelle. Hier bezeichnet er 1) den Weg, der zum Thore des Peribolos des Asklepios führte; 2) mit *παρελθοῦσιν εἰς τὸν περίβολον* das Innere des Tempelhofs; 3) mit *εἰς τὸ Ἀσκληπιεῖον ἐσιοῦσι* die Vorhalle des Heiligthums und 4) mit *ἐσελθοῦσι* das Innere desselben. Hier ist also mit *ἐσιοῦσι* und *ἐσελθοῦσι* dasselbe ausgedrückt, was I 26, 5 mit *πρὸ τῆς εἰσόδου* und *ἐσελθοῦσι* bezeichnet ist. Die Beachtung dieses Sprachgebrauchs ist auch für die Beschreibungen alter Kunstwerke wichtig. Denn z. B. *ἐκ θαλάσσης ἀνιοῦσα* (Paus. V, 11) kann nur eine solche Aphrodite genannt werden, welche im Begriff ist aus den Wellen aufzutauchen.

Ich habe schon in meiner Abhandlung über den Wegebau der Griechen [1]) darauf hingewiesen, wie es die Gewohnheit der Griechen war, zusammenliegende Räumlichkeiten nicht in abstrakter Weise zu bezeichnen, sondern die Orientirung immer an die Bewegung der dieselben besuchenden Menschen anzuknüpfen. Daher die grosse Bedeutung der Participien der *verba eundi*, welche dann durch rechts und links, oder durch Wörter wie *εὐθύς*, *πρῶτον* u. a. näher bestimmt werden.

E. C.

[1]) Abhandlungen der K. Preuss. Akademie der Wissensch. 1854 S. 273.

BERICHTE.

AUS TRIEST UND ATHEN.

Aus dem städtischen Museum in Triest, das sich allmählich erweitert und durch die Handelsbeziehungen der Stadt auch aus den ferneren Seeplätzen des Orients sich zu bereichern Gelegenheit hat, meldet uns Herr Dr. P. Pervanoglu von der Erwerbung kyprischer Alterthümer, deren Wichtigkeit für die Anfänge der griechischen Kunst er in vollem Maasse würdigt. Das Museum besitzt, wie wir aus einem freundlichen Briefe desselben vom März entnehmen, mehrere kyprische Thongefässe mit Linearornamenten, zahlreiche Idole aus Kalkstein

und eine besonders merkwürdige Terrakotta von c. 0,035 Höhe, eine stehende nackte weibliche Figur, bis auf die Nasenspitze wohl erhalten, ein Idol der Aphrodite mit monströsem Kopfe, • dessen Augen und Nase unverkennbar einen vogelartigen Typus haben. Herr Pervanoglu glaubt an Händen und Füssen die Form von Flossen zu erkennen und erinnert an Derketo und andere fischleibige Gottheiten.

Zweifellos ist dies Idol ein interessanter Ueberrest aus einer Zeit des Uebergangs von orientalischer Thiergestalt zu den menschlich gestalteten Gottheiten der Griechen. Es wird an der Zeit sein, durch eine möglichst vollständige und wohlgeordnete Reihe solcher Bildungen den ganzen Process dieses Ueberganges zu veranschaulichen; eine solche Zusammenstellung würde eine Reihe mythologischer und archäologischer Fragen entscheiden. Merkwürdig ist an dem Idol in Triest, dass der Gürtel der Aphrodite sehr deutlich angegeben ist. Wenn bei anderen phönikischen Idolen die eine Hand nach der Brust, die andere nach dem Schoosse gerichtet ist (Arch. Zeitung 1869, S. 62), so richten sich hier beide nach der Brust, wie bei dem Sitzbild der 'Niobe' und vielen kyprischen Idolen. —

Nach Briefen aus Athen gehen daselbst die Ausgrabungen am Dipylon fort. Die Untergeschosse zweier Häuser mit Resten von Wandmalerei sind gefunden, in einem derselben ein kleiner Münzschatz (56 athenische und Mithradatesmünzen). In der Stadt ist ein alterthümliches Grabrelief, dem des Aristion ähnlich, zum Vorschein gekommen; aus Chalkis ist eine Bronzestatuette des Poseidon Hippomenios nach Athen gebracht worden. Weitere Mittheilungen erwarten wir von dem deutschen Institut daselbst. Das Wichtigste bleibt der rüstige Fortgang der Vermessung von Athen und Umgebung durch Herrn Kaupert, der zu diesem Zweck seit März vom Chef des Grossen Generalstabs Grafen von Moltke beurlaubt worden ist. Die Nachricht, welche nach Athen gekommen ist, dass durch Taucher bei Cap Malea ein Theil der bei Cerigo gescheiterten *Elgin marbles* auf dem Meeresgrunde wieder aufgefunden sei, ist Veranlassung geworden, dass sofort eine Commission der archäologischen Gesellschaft in Athen nach Cerigo geschickt worden ist, um die versunkenen Schätze heben zu lassen. Lord Elgin glaubte, dass seine dreijährigen Arbeiten daselbst (worüber die Kostenberechnung im *App.* p. XXI zu dem *Report from the Committee of the house of Commons on the Earl of Elgin's collection*, London 1816, vorliegt) einen vollständigen Erfolg gehabt hätten. S. Michaelis Parthenon S. 79.

Ein Brief von Dr. Robert aus Athen vom 21. Junius, der so eben aus Tanagra zurückgekehrt war, meldet von einem dort entdeckten Sculpturwerke, einem der ältesten, die bisher auf griechischem Boden gefunden sind, von dem bis jetzt nur im Athenaion eine Notiz gegeben war. Es ist die Grabstele des Dermys und Kitylos, vor kurzem in Tanagra gefunden; hoch 1,997, breit 0,53, tief 0,42, aus einheimischem Tuffstein. Es sind zwei Figuren, 1,37 hoch, unbekleidet, von vorne dargestellt, dicht an einander geschoben, unter einem Deckstein wie in einem Kasten stehend auf einer mit altböotischer Inschrift versehenen Basis; rechts Kitylos, links Dermys, Einer den Arm um den Andern legend. Die Gesichter sind stark verwittert, die Haare rund gelockt. An den Knieen lassen sich die Anfänge plastischer Kunst erkennen. Wir sehen den weiteren Berichten von Dr. Robert aus Tanagra mit Spannung entgegen.

Rom. Festsitzung des archäologischen Instituts. Zur Feier des Gründungstages der Stadt Rom hielt am 23. April das archäologische Institut die herkömmliche Festsitzung, mit welcher zugleich die regelmässigen Sitzungen dieses Winters geschlossen wurden. Die Sitzung wurde eröffnet durch einen Vortrag des P. Bruzza über die Anwendung des Schalles zur Abwehr des bösen Blicks, im Anschluss an eine auf dem Esquilin gefundene und nach England verkaufte kleine goldene Glocke, welche durch die Aufschrift:

ΤΟΙ ϹΟΜ ΜΑϹ ΙΝ|||
ΥΠΟ ΤΕΤ ΑΓΜ ΑΙ|||

als obigem Zweck dienend charakterisirt wird. Nach einer Uebersicht über die verschiedenen Gegenstände, welche von den Alten als Amulete gegen den bösen Blick benutzt wurden, ging der Vortragende über auf den verbreiteten Gebrauch, durch den Ton eiserner und bronzener Geräthe solchen Einflüssen entgegen zu wirken [Jahn, über den Aberglauben des bösen Blicks, Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. W. 1855 S. 79]. Hatte man dieses Abwehrmittel bisher mehr nur als accessorisch, andere Gebräuche unterstützend, gedacht, so zeigt die Inschrift der in Rede stehenden Glocke, dass auch dem blossen Tone schon an sich eine Zauber abwehrende Kraft beigelegt wurde. Sie war offenbar zum Umhängen bestimmt. Dass als Amulete namentlich Kindern auch Glocken umgehängt wurden, bezeugt Jo. Chry-

sost. ep. 1 ad Cor. Hom. XII, 7 T. X p. 125. Den Grund solchen Gebrauchs giebt der Scholiast zu Theocrit (II, 36) an, dass nämlich der Ton des Metalles eine reinigende und Miasmen vertreibende Kraft habe, weshalb er auch bei Reinigungsgebräuchen zur Anwendung komme. Dasselbe gilt von anderen Tönen, z. B. vom Bellen der Hunde, die nach Tzetzes zu Lykophron deshalb der Hekate geopfert wurden, sogar vom Schnalzen mit den Fingern (Ovid. fast. V, 433). Ein Geräusch galt für um so wirksamer, je stärker es war. Der Vortragende suchte dann zu zeigen, in welcher Weise man sich die abwehrende Kraft des Tones gedacht habe. Er citirte drei Erklärungen der schädlichen Wirkung des Neides und der Bosheit [Jahn a. a. O. S. 32 f]. Nach Democrit gehen von dem Neidischen mittelst des Blickes gewisse mit Empfindung und Willen begabte *εἴδωλα* aus, die dem Beneideten sich zugesellend ihn körperlich und geistig zu Grunde richten. Alexander von Aphrodisias erklärt die Wirkung nach Art eines Strahls aus dem Auge des Neidischen in das des Beneideten, während endlich Heliodor sich die Luft als Träger des bösen Einflusses, wie eines contagium, vorstellt. Von dieser letzten Auffassung aus glaubte der Vortragende die vermeintliche Wirkung des Schalles als einer Erschütterung und Verwirrung des Mediums gewissermassen der Ansteckung erklären zu können. Analog ist der von Philo bezeugte alte Aberglaube, dass man den herannahenden Sturm abwehren könne, indem man die Luft mit Peitschen und Ruthen bewege, und das Verfahren des Agrippa, welcher die Oberfläche des Avernersees mit Ruthen schlagen liess um die Miasmen zu zerstreuen. Der Gebrauch, bei Finsternissen Geräusch mit metallenen Geräthen zu machen, wird von Alexander von Aphrodisias so erklärt, dass dieser Ton die bösen Geister verscheuche und so die unterbrochene schützende Wirkung der Himmelslichter ersetze. Speciell die Glocke begegnet uns in leicht erklärlicher Bedeutung am Wagen des Triumphators, am Halse des Verbrechers, der zur Hinrichtung, oder, wie in Aegypten, der Schande halber durch die Stadt geführt wird, sie war endlich Kennzeichen des Henkers. Dieselbe Wirkung wie dem Ton des Metalles schrieb man in geringerem Grade auch dem Gesange zu; so suchte man im Löwentempel zu Leontopolis durch einen ägyptischen Gesang, den Aelian (h. a. XII, 7) übersetzt: *μὴ βασκήνητέ τινα τῶν ὁρώντων* dem verzaubernden Einfluss entgegenzuwirken, welchen man dem Anblick der wilden Bestien beilegte. Von figürlichen Darstellungen des Alterthums citirte der Vortragende die mit Glocken besetzten Binden, welche öfter auf Vasen und Reliefs Figuren um die Brust tragen, und welche vermuthlich nicht nur auf orgiastische Culte sich beziehen, sondern auch zur Abwehr des Zaubers bestimmt sind. Glocken, welchen, wie der in Rede stehenden, mit Sicherheit dieser Zweck beigelegt werden könnte, waren bisher nicht gefunden worden. — Hierauf nahm das Wort der Vorsitzende Professor Henzen, um anknüpfend an die brennende Tagesfrage der Tiberregulirung, die schon im Alterthum zu demselben Zwecke ergriffenen Massregeln zu besprechen. Im Anschluss an die Untersuchungen Preller's hob derselbe hervor, wie schon die Gründungssage eine Ueberschwemmung voraussetzt, und wie die Nachrichten von stets sich wiederholenden Wassernöthen sich durch die ganze Geschichte Roms hindurchziehen. Schon die Republik suchte durch Uferbauten diesem Uebelstande abzuhelfen: aus dieser Zeit stammen die Substructionen, welche der Tiberinsel ihre schiffsähnliche Gestalt gaben, und die Mauern und Treppen des Emporium, nach Livius (41, 27) im Jahre der Stadt 580 von den Censoren Fulvius Flaccus und Postumius Albinus erbaut. Plinius (n. h. III, 54) konnte vom Tiber sagen: *nulli fluviorum minus licet, inclusis utrimque lateribus.* Auf andere Weise suchte Cäsar zu helfen: er wollte an der Mündung einen neuen Hafen bauen, zugleich aber nach Plutarch (Caes. 58) durch einen Canal das Wasser des Anio und des Tiber in den Golf von Terracina leiten. Obgleich begonnen und von Augustus aufgenommen kam doch der Plan nicht zur Vollendung. Der Redner gab dann eine Uebersicht über die in verschiedenen Zeiten mit der Sorge für den Fluss betrauten Magistrate. In republikanischer Zeit waren es die Censoren und, wenn diese nicht fungirten, die Consuln. Censoren waren Valerius Messalla und Servilius Isauricus, welche in Folge der Ueberschwemmung des Jahres der Stadt 700 *ex S. C.* die erste uns inschriftlich bezeugte Termination des Ufers vornahmen. Von Augustus stammt sodann die seitdem stehende Einrichtung der *curatores riparum et alvei Tiberis* (nach 747 d. St.), welche mit einigen Modificationen bis in die letzte Zeit des Kaiserthums bestanden. Der Vortragende nahm Gelegenheit die Meinung Prellers und Zumpts zu berichtigen, welche den in einer bekannten Inschrift als *praifectus curatorum alvei Tiberis* bezeichneten Sp. Turranius Proculus Gellianus für den Vorsitzenden eines Collegiums von

Curatoren halten: nach dem allgemeinen Sprachgebrauch von *praefectus* muss er vielmehr ein Unterbeamter und Stellvertreter derselben gewesen sein, nach Art des *subcurator* der *curatores viarum* und *operum publicorum*. Dass es jedoch diesen Beamten nicht gelang die Stadt gegen Ueberschwemmungen zu schützen, geht hervor aus den immer wieder dagegen getroffenen Vorkehrungen. Die Terminationen wiederholen sich öfter: noch M. Aurelius und L. Verus liessen durch den Curator A. Platorius Nepos Calpurnianus die Cippen Trajans wieder herstellen: dies ist die letzte bezeugte Termination. Uferbauten nahm noch Aurelian und nach ihm Diocletian und Maximian vor. Auch fehlte es nicht an Projecten theils den Zufluss zu vermindern, theils den Abfluss zu erleichtern. Nach der Ueberschwemmung des Jahres 15 n. Chr. beantragten L. Arruntius und Ateius Capito, *curator riparum* und *curator aquarum*, eine Ableitung der in den Tiber sich ergiessenden Flüsse und Seen, doch wurde durch den Widerstand der Municipien der Plan vereitelt. Claudius und Trajan suchten beide durch Canäle den Abfluss zu erleichtern. Nichtsdestoweniger zeigen die stets wiederkehrenden Berichte von Ueberschwemmungen, dass es den alten Römern so wenig wie bisher ihren Nachkommen gelang dies schwierige Problem genügend zu lösen.

Berlin. Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 5. Januar 1875. Herr Curtius eröffnete die Sitzung mit warmen Worten des Andenkens für den am 30. December v. J. verstorbenen, der Wissenschaft und seinen Freunden zu früh entrissenen Professor Dr. Friedrich Matz. Dann legte derselbe vor: Conze Götter- und Heroengestalten (Abth. 2); Davis Anatolica; Flasch über Phineus-Darstellungen auf Vasen; Perrot über Oreithyia; Schubring sicilische Studien; einige neugriechische Werke, wie Komninos über peloponnesische Topographie und Luka über kyprische Alterthümer. Bei Gelegenheit der Vorlage von Eckenbrecher's Troja wurden die neuen Inschriftenfunde von Hissarlik (arch. Zeit. XXXII, S. 151) erwähnt, sodann die Erweiterungen der lykischen Sprachkunde, welche Savelsberg verdankt werden, hervorgehoben. Als Ergänzung zu dem Jahresberichte der archäologischen Gesellschaft in Athen dienten briefliche Nachrichten von Lüders über die Auffindung eines Grenzsteins der eleusinischen Strasse und alter Treppen neben der Wasserleitung des sogen. Thurmes der Winde. Im Anschluss an den Wieseler'schen Bericht über Antiken in Ober-Italien legte der Vorsitzende einige Alterthümer von Turin vor, namentlich die Photographie einer bronzenen Athena, welche an den Typus der Parthenos erinnert. — Nach Erstattung des Kassenberichts durch Herrn Schubring und ertheilter Decharge wurde der bisherige Vorstand: Curtius, Adler, Schöne und Schubring durch Akklamation wiedergewählt. Demnächst wurden als ordentliche Mitglieder aufgenommen: Seine Hoheit der Erbprinz von Sachsen-Meiningen, der Kgl. Griechische Gesandte Herr Rangabé, der Kaiserlich Deutsche Gesandte am griechischen Hofe Herr von Radowitz, der Russische Staatsrath Herr Dr. Hehn, die Herren Dr. Treu, Dr. Frommann und Dr. Dohme. — Herr Treu legte ein neuerdings vom K. Antiquarium erworbenes Thongefäss in photographischer Nachbildung vor: eine Lekythos, deren Vorderseite durch die ursprünglich bemalte Büste eines Weibes gebildet wird. Am unteren Rande des Gewandes ist ein Ornament sichtbar, das der Vortragende durch Vergleich mit einem in Südrussland ausgegrabenen Gefässe als eine Andeutung von Meereswellen und damit die Büste als Aphrodite Anadyomene zu erweisen suchte (vgl. oben 39). — Den Schluss bildete ein Vortrag des Herrn Adler über die neuesten Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft zu Athen an der N. W. Seite der Unterstadt, als deren Resultat die Blosslegung des lange gesuchten Dipylon zu betrachten ist (arch. Zeit. XXXII S. 157 ff.).

Sitzung vom 3. Februar 1875. Nach Aufnahme der Herren Geh. Rath Dr. Göppert, Professor Dr. Vahlen und Geh. Rath Zitelmann zu Mitgliedern der Gesellschaft legte der Vorsitzende Herr Curtius die *Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France* und Photographien eines grossen Mosaikbodens von Biredjik am Euphrat vor, auf welchem ein römischer Kaiser, von den Brustbildern der Reichsprovinzen kreisförmig umschlossen, dargestellt ist. Sodann besprach er die Schrift des Herrn C. W. King *The Annecy Athlete*, indem er eine photographische Abbildung der wohl erhaltenen 0,60 Meter hohen Bronzestatue, die 1866 in Annecy gefunden ist und zu lehrreichen Vergleichungen mit dem sogenannten Doryphoros Anlass giebt, vorlegte. — Hierauf theilte Herr von Wilamowitz-Möllendorff eine Abhandlung aus dem Nachlasse des verewigten Prof. Dr. Matz mit, welche zwei Wind-

götter darstellende Reliefs des Palazzo Colonna in Rom, durch Vergleich mit einer Zeichnung aus dem XVI. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Windsor, als zu einem Ganzen gehörig mit einem Relieffragment des Gartens Colonna erweist (oben S. 18). — Herr Mommsen legte ein neugefundenes Dekret der Stadt Lete nördlich von Thessalonich in Makedonien vor, welches über eine Niederlage berichtet, die die Römer durch die Galater, d. h. die Skordisker im Jahre 117 v. Chr. erlitten haben und in welcher der Vater des bekannten Sext. Pompejus Strabo, damals Prätor in Makedonien, fiel. Es ist diese Niederlage wahrscheinlich der Ausgangspunkt des schweren Thrakerkrieges der Folgejahre geworden. — Herr Treu besprach die Darstellungen von Skeletten und Todtenköpfen bei den Alten im Anschluss an seine Dissertation: *de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus capita duo*, Berlin, 1874. — Herr Engelmann sprach über die Rekonstruktion des südlichen Propyläenflügels unter Vorlegung einer durch den Architekten Schmoranz gemachten Aufnahme. Im Gegensatze zu neueren Ausführungen, welche die Stoa bei der Säulenspur und der vorspringenden Ante aufhören lassen, behauptete er eine Fortführung derselben nach Westen, die aus der tektonischen Struktur der Ante und dem Weitergehen des Stylobats sich ergiebt. Die Pfeilerspur zwischen der Ante und der Säulenspur, die für die frühere Ansicht geltend gemacht wurde, ist ohne Belang, weil sich nachweisen lässt, dass die Steine des Podium schon anderwärts verwendet worden sind; auch dass Platten der alten Area des Niketempels an Ort und Stelle belassen sind, kann nicht hinderlich sein. Die kleine Treppe endlich nach dem Peribolos des Niketempels muss für antik gehalten werden.

Sitzung vom 2. März 1875. Der Vorsitzende Herr Curtius legte von neuen literarischen Erscheinungen vor: Smith *Assyrian discoveries*; Fligier Beiträge zur Ethnographie Klein-Asiens; Flasch Polychromie der griechischen Vasen; Usener's Schrift über eine Stelle im 11. Gesang der Ilias, der eine Tafel Münzbilder beigegeben ist; Pichler Römische Villa zu Reznei in Steiermark; Gädechens Medusenhaupt von Blariacum; die Dissertationen von Primer *de Cupidine et Psyche*; von Schütz *historia alphabeti Attici*; Eggert Reiseberichte über Pamphylien (Deutsche Bauztg. No. 15 u. 17); Sang und Poole über Idalion *(Transactions of the Royal. Soc. XI.)*; Rhangabé *Du Laurium;* P. Lampros achäische Bundesmünzen und Werthbezeichnungen auf griechischen Münzen; E. Curtius Münzen aus Olympia (in v. Sallets Zeitschrift); ein Artikel der *Βοιωτία* über Tanagra; endlich die an die Gesellschaft eingesandten Entgegnungen des Dr. Schliemann gegen die Professoren Stark und Komnos. Eine besondere Hervorhebung erfuhr die neue Serie der Conze'schen Vorlegeblätter wegen der verdienstvollen Zusammenstellung der Werke des Vasenmalers Duris, durch welche zum ersten Male der künstlerische Charakter dieses der Perikleischen Zeit angehörenden Malers anschaulich wird. Von Herrn Adler wurde der Gesellschaft seine als Separatabdruck aus Erbkams Zeitschrift erschienene grössere Abhandlung über die Attalos-Stoa überreicht. — Nachdem sodann die Wahl des Ministerial-Direktors Herrn Greiff zum ordentlichen Mitgliede vollzogen worden war, gab Herr Dr. Hirschfeld einen Bericht über die von ihm während des letzten Jahres in Pamphylien, Pisidien, Phrygien und Karien unternommenen Reisen; von Smyrna aus wurden auch Lydien und Mysien, die Küsten Ioniens und Aeoliens, sowie die Insel Lesbos und die Troade besucht. An Inschriften wurden 385 gesammelt; die geographischen Aufnahmen umfassen etwa 150 deutsche Meilen; unter den Denkmälern wies der Vortragende besonders auf Marmorreliefs und Thonfiguren hin, für welche die mittlere Westküste Klein-Asiens eine immer ergiebigere Quelle zu werden verspricht. — Herr Trendelenburg sprach über die Gegenstücke unter den kampanischen Wandgemälden und wies nach, dass zwei verschiedene Rücksichten theils einzeln, theils vereinigt auf die Auswahl von Pendants eingewirkt haben; in erster Linie die äussere Uebereinstimmung der Bilder nach Grösse, Figurenzahl, Scenerie u. dgl. und zweitens ihr inhaltliches Entsprechen. Die äussere Symmetrie ist in vielen Fällen so streng beobachtet, dass die Darstellungen ihr zu Gefallen um wesentliche Theile verkürzt sind. Eine so geringe Rücksichtnahme auf den Inhalt der Bilder giebt sich auch in der an vielen Beispielen nachweisbaren Abschwächung des ursprünglichen Sinnes einer Komposition zu erkennen, die oft so weit geht, dass die alleräusserlichsten Motive der Sage zum Schwerpunkt der Darstellung gemacht sind. Herr von Wilamowitz fügte hinzu, dass in den letzten Jahren im Hintergebäude des grossen Eckhauses der *via del gallo* ein Zimmer aufgedeckt ist, dessen Hauptschmuck aus vier grossen historischen Landschaften besteht: zwei Seestücken (Andromeda-Polyphemos)

und zwei Gebirgslandschaften (Dirke-Niobiden), die unter einander in einer offenbaren und zwar nicht erst vom pompejanischen Dekorateur, sondern bereits von ihrem Erfinder beabsichtigten Responsion stehen. Auf den Seestücken ist die Komposition dadurch eine wesentlich gleichartige, dass den Mittelpunkt des Bildes eine Klippe einnimmt, auf der sich die Hauptfigur befindet. Auf den Landschaften ist aber nicht nur das Lokal beide Male dasselbe (der Kithairon), sondern es ist auch beide Male in gleicher Weise durch einen Dionysostempel charakterisirt. Beschrieben sind die Bilder von A. Mau, *bull. dell' inst.* 1873 und 1874.

Sitzung vom 6. April 1875. Der Vorsitzende Herr Curtius legte nach Begrüssung der anwesenden Gäste, der Herren Prof. Brunn aus München, Prof. Kekulé aus Bonn, Prof. Jordan aus Königsberg u. A. einige neu erschienene Abhandlungen von Conze, Wieseler, Keller, sowie die erste Lieferung der neuen *Gazette Archéologique* von de Witte und Fr. Lenormant vor. Demnächst gab Herr Prof. Brunn in einem längeren Vortrage eine Analyse des Parthenonfrieses, indem er die technische Behandlung des Basreliefs und die Verwendung der für dasselbe zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel, sowie die künstlerische Composition des Frieses einer eingehenden Erörterung unterzog. — Herr Curtius hielt dann einen Vortrag über die seit 1870 an den Nordgrenzen von Brittisch-Indien entdeckten Alterthümer, welche die Einbürgerung griechischer Kultur und Kunst im Kabul- und Induslande, die bis dahin nur aus Münzen bezeugt war, in einer überraschenden Fülle plastischer Denkmäler vor die Augen stellen und damit ein ganz neues Blatt hellenischer Kunstgeschichte eröffnen. Der Vortragende hob die Verdienste des Dr. Leitner und des General Cunningham hervor, und erörterte unter Vorlage von Zeichnungen und Photographien die eigenthümliche Verschmelzung von Hellenismus und Buddhismus, die Uebertragung hellenischer Typen und ihren Anschluss an nationale Eigenthümlichkeiten. — Zuletzt legte Herr Mommsen das kürzlich erschienene Juli-Septemberheft des *Bulletino della commissione archeologica municipale* vor und berichtete speciell über einen neuen, darin von Vespignani mit dankenswerther Sorgfalt veröffentlichten Fund. Derselbe betrifft die Aufdeckung eines tonnenüberwölbten, mit Nischen versehenen und mit einer Exedra beendigten Saales auf dem Esquilin dicht hinter der Servischen Mauer. Die stattliche Grösse und doch vornehme Einfachheit der Raumgestaltung, die Schlichtheit der grossentheils erhaltenen Wanddekorationen, ferner die ganze architektonische Einrichtung mit einem erhöhten Standplatze am Eingange, mit halbkreisförmig geordneten Sitzplätzen am entgegengesetzten Ende, endlich die Gewissheit, dass der Bau auf dem alten Terrain der Gärten des Mäcen steht, lassen keinen Zweifel, dass in der interessanten Ruine uns einer jener Recitationssäle aus der ersten Kaiserzeit erhalten ist, in welchem berühmte Dichter wie unberufene Dilettanten ihre geistigen Produktionen vorzutragen pflegten.

Sitzung vom 4. Mai 1875. Der Vorsitzende Herr Curtius legte von neu erschienenen Schriften vor: den neuen Band der römischen *Annali* und *Monumenti*; die Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde in den Rheinlanden Bd. LV. und LVI.; den zweiten Theil von Hirschfeld's Reisebericht über das südwestliche Klein-Asien. Dann besprach er die von Foucart in der *Revue arch.* herausgegebene Künstlerinschrift mit den Namen Polyklet und Lysippos aus Theben, erläuterte die Photographie eines schönen, der spätgriechischen Kunst angehörigen Sarkophages aus Patras und legte zwei kürzlich für das königliche Museum erworbene, sehr zierliche Goldschmuckarbeiten aus Capua und Orvieto vor. — Herr Adler hielt einen Vortrag über die durch Lebègue erfolgte Aufdeckung eines am Berge Kynthos auf der Insel Delos belegenen altgriechischen Heiligthums. Die zuerst in der *Revue arch.* 1873 in flüchtiger Weise, dann in der Dalyschen *Revue de l'Architecture* eingehend dargestellten Fundergebnisse sind, was Raumgestaltung, Konstruktion, Orientirung und Kulteinrichtungen betrifft, von der grössten Wichtigkeit. Das in einer vorhandenen Felsschlucht angelegte Heiligthum ist mit seinem Eingange nach Westen orientirt und durch theilweise Ueberdeckung mit 10 strebenartig gegeneinander gestellten Granitbalken als Hypäthralraum ausgebildet worden. Das ausserordentlich hohe Alter wird durch die Abwesenheit aller Kunstformen erwiesen: nur Strukturformen sind vorhanden; das Deckensystem selbst weist auf ägyptische Vorbilder. Der Annahme Burnouf's, der die Insel Delos als ein Centrum für astronomische Beobachtungen betrachtet und in dem Heiligthume die Geburtsgrotte des Apollon erblickt, erklärte der Vortragende sich nicht anschliessen zu können. Ebensowenig der Annahme Ussing's, der in der Grotte ein Heiligthum des Flusses Inopos zu sehen glaubt. — Von Herrn Bormann wurde der

Abdruck einer runden Marmorscheibe vorgelegt, die sich in Pesara im Museum Olivieri befindet. Wie die überall beigeschriebenen Namen ergeben, ist das Himmelsgewölbe mit den Polar- und Wendepunkten und den 12 Winden dargestellt. Derselbe besprach eine Inschrift aus einer Katakombe bei Chiusi, die wohl das älteste Denkmal ist, auf welchem Jemand Christ genannt wird *(infans Christae anus)*. — Nach Aufnahme des bisherigen ausserordentlichen Mitgliedes Herrn Fränkel zum ordentlichen Mitgliede legte Herr Engelmann das Werk von Lumbroso, *notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo* vor, aus welchem hervorgeht, dass das Berliner Mosaik, eine Nillandschaft darstellend, ursprünglich einen Theil des grossen Mosaiks von Palestrina bildete (s. 61). Sodann sprach derselbe über ein Vasenbild, das er auf Herakles und Erginos deutet (oben S. 20). — Zuletzt gab Herr Hübner, von Italien zurückgekehrt, einige Mittheilungen über die neuesten Funde zu Rom und die Fortschritte bei der Aufstellung der Antiken zu Neapel.

Sitzung vom 3. Juni. Durch den Vorsitzenden Herrn Curtius wurden vorgelegt: das Festprogramm des Wagnerschen Kunstinstituts in Würzburg, enthaltend eine Abhandlung von Urlichs über Brygos; Blümner Technologie der Gewerbe und Künste des Alterthums I, 2; L. von Sybel über Schliemann's Troja; die epirotischen Studien des Molossers Zotos. Hieran schlossen sich Mittheilungen aus Athen über die Ausgrabungen am Diphylon, die Auffindung spätantiker Gebäudereste mit Malereien und alterthümlicher Grabsteine, endlich einer ehernen Poseidonstatue mit Inschrift aus Chalkis. — Herr Trendelenburg gab ein ausführlicheres Referat über die Ausgabe der Bruchstücke des capitolinischen Stadtplans *(Forma urbis Romae XIV regionum)* von H. Jordan, der ersten, in welcher dieses einzige gerettete Original antiker Kartographie in einer seiner Bedeutung und den Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Gestalt erscheint. Nach einem kurzen Ueberblick über die Anordnung der 37 Steindrucktafeln und über den reichen Inhalt der 70 Folioseiten Text, ging der Vortragende des Näheren auf die wichtige Frage nach der Orientirung des Planes ein. Jordan hält trotz der vom Vortragenden geltend gemachten Bedenken an der Südorientirung fest, wenngleich die Zuversicht, mit der er sie früher vertheidigte, erschüttert und er zu der misslichen Annahme gezwungen ist, in der Anordnung gerade der wichtigen Stücke des Forums sei von dem Planverfertiger ein Fehler von nicht weniger als einem halben rechten Winkel begangen worden: um so viel nämlich seien diese Stücke zu weit nach Osten gewendet. So kommt Jordan der Ostorientirung auf halbem Wege entgegen; dass er dieser nicht voll beistimmt, dazu bewegen ihn die Grundrisse des Marcellustheaters, der Septa Julia und der angeblichen Via nova, deren Inschriften nach seiner Meinung der Ostorientirung widersprechen. Doch ist die Lage gerade dieser Stücke viel zu unsicher, als dass man ihnen zu Liebe die aus den sicher bestimmbaren Stücken sich ergebende Orientirung aufgeben dürfte. Die von Jordan neu eingeordneten Stücke bestätigen die früher geäusserte Vermuthung des Vortragenden, die Via sacra sei, wie sie der Decumanus des Stadttemplums war, so auch die verticale Richtungslinie des Planes gewesen. Zum Schlusse legte Ref. eine Durchzeichnung zweier Fragmente (Taf. VII, 37 u. XIV, 86) vor, deren Zusammengehörigkeit zweifellos ist (s. oben S. 52). Diese und andere Einwendungen, zu welchen die Ausführungen Jordans Anlass geben, beeinträchtigen indessen nicht den Dank und die Anerkennung, welche die Alterthumswissenschaft dem Herausgeber für sein mühevolles Werk, ein Denkmal ausdauernden Fleisses, gewissenhafter Genauigkeit und ausgebreiteter Gelehrsamkeit, schuldet. — Herr von Sallet legte die Fragmente einer in Cervetri gefundenen rothfigurigen Vase vor, deren Stil wie das Alphabet der Inschriften auf Duris zu deuten scheinen. Ferner besprach derselbe einige interessante Münzen, die einem Funde aus der Nähe von Messina entstammen. Es sind dort alte Münzen von Rhegion und Messana mit samischen Typen, sowie zwei uralte Münzen von Samos selbst vorgekommen, also Münzen der Mutterstadt und der Kolonieen in einem Funde. Schliesslich legte derselbe Heft 4 des 2. Bandes der Zeitschrift für Numismatik vor. — Herr Mommsen gab eine vorläufige Mittheilung über die grosse, nicht weniger als 444 verschiedene Stempel umfassende Sammlung asculanischer Schleuderbleie, welche aus dem Besitze der Herren Rolein und Feuardent kürzlich in den unseres Museums übergegangen ist und die sich augenblicklich behufs Aufstellung eines Kataloges in den Händen des Herrn Zangemeister in Heidelberg befindet. Er fügte hinzu, dass kürzlich Herr Bergk (Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfreunden i. d. Rheinlanden H. 55 u. 56 S. 66ff.) auf Grund der Veröffentlichung eines Theiles dieser Bleie durch Herrn E. Desjardins die Sammlung als das Produkt einer Fabrik

für falsche Schleudergeschosse bezeichnet habe; die Untersuchung der Originale aber habe dieses mit grosser Sicherheit vorgetragene Verdammungsurtheil widerlegt. Allerdings habe Desjardins seiner Gewohnheit gemäss, namentlich bei den zweimal gestempelten Stücken die älteren Stempel arg interpolirt; wie denn z. B. auf seiner angeblich mit 3 Marken versehenen Nr. 105 die Inschrift PISON schlechthin erfunden sei. Auch blieben, von diesen Irrthümern und Fälschungen abgesehen, schwierige Probleme genug, deren historische Erklärung zur Zeit nicht gelungen sei und vielleicht nie gelingen werde. Aber die Buchstaben zeigten durchaus die prächtigen Formen der republikanischen Zeit und eine nicht schablonenhafte, sondern völlig freie Behandlung; 5—700 Stempel und 300 Gussformen in paläographischer und künstlerischer Vollendung dieser Art herzustellen, sei schlechthin unmöglich. Auch Einzelheiten bestätigten dies; z. B. das Geschoss, auf dem Herr Desjardins *operor* las, Herr Bergk *opterva* (welches so viel heissen soll wie *observa*), zeigt die deutliche Aufschrift *opterga*, die kein Fälscher erfinden konnte. Die von Herrn Bergk an die französischen Epigraphiker gerichtete Aufforderung, nach Kräften dazu beizutragen die Wahrheit zur Geltung zu bringen, sei durch den Ankauf unseres Museums auf die deutschen Inschriftenkenner übergegangen und würden diese der Aufforderung nachzukommen nicht verfehlen. Schliesslich hob der Vortragende das ehrenhafte Verhalten der Herren Rolein und Feuardent hervor, welche auf die Mittheilung, dass Zweifel gegen die Echtheit der Bleie laut geworden seien, sofort erklärten, dass, falls dieselben nicht bei näherer Untersuchung gehoben werden sollten, sie die ganze Sammlung jederzeit zurücknehmen würden.

Sitzung vom 6. Juli. Herr Curtius legte von Novitäten vor: Overbeck Mosaik auf der Piazza della Vittoria in Palermo (Abhandlungen der Sächs. Gesellsch. der Wissensch.); Gozzadini *de quelques mors de cheval italiques;* Wright *on the phoenician inscription known as the Meletensis Quinta;* Schlie zwei populäre Vorträge; *Giornale degli scavi di Pompei* no. 24; Bursian Jahresbericht I Heft 8; King *on the Lorica Trilix of Virgil;* Gardner Plautiana. — Herr Dr. Hirschfeld sprach über die Topographie und Bedeutung der Stadt Kelaenae, der späteren Apamea Kibotos, in Phrygien, im Anschluss an eine von ihm aufgenommene Terrainskizze. Es ergab sich dabei eine durchgehende Uebereinstimmung der alten Nachrichten mit dem heutigen Local der Stadt, trotz der häufigen Erdbeben, welchen die ganze Gegend ausgesetzt ist. Die drei Flüsse. Maeander, Marsyas und Orgas, welche bei Apamea entspringen, konnten sicher bestimmt werden, ebenso die Ausdehnung, welche die Stadt zu verschiedenen Zeiten hatte. A. ist als Knotenpunkt in dem Strassennetze Kleinasiens für die restituirende Topographie von grosser Wichtigkeit. Es war im Alterthum ein Hauptstapel- und Marktplatz für Kleinasien, von dessen Bedeutung die heutigen Reste freilich keine Vorstellung mehr geben. — Herr Fränkel besprach unter Vorlage eines Schwefelabdruckes eine kleine runde Bronzemarke, welche bereits von Prokesch und Beulé publicirt und jetzt mit der Münzsammlung des ersteren in unser Museum gelangt ist. Sie zeigt auf der einen Seite vier in die Diagonale gestellte Eulen, zwischen zwei sich gegenüberstehenden Paaren derselben Oelblätter und am Rande die Umschrift *θεσμο[θε]τῶν*, auf der andern Seite steht nur ein *E*. Die Buchstabenformen weisen in das 4. Jahrh. vor Chr. An eine Legitimationsmarke zu denken, hindert die Kleinheit, besonders im Vergleich zu den erhaltenen Legitimationen der heliastischen Richter; dagegen wird sich das Denkmal als eines der Loose erklären lassen, mittelst welcher die Thesmotheten am Morgen jedes Gerichtstages die Sectionen der Geschworenen, welche an dem Tage zu fungiren hatten, auslosten. Solcher Sectionen waren bekanntlich zehn, die mit den Buchstaben *Α* bis *Κ* bezeichnet wurden. — Herr von Wilamowitz sprach über Pausanias Beschreibung von Athen und behauptete, dass derselbe nicht aus Autopsie berichte, sondern ältere Periegeten ausgeschrieben habe: er nenne kein Denkmal auf der Akropolis, das jünger sei als das 2. vorchristliche Jahrhundert. Die Unzuverlässigkeit und Ungenauigkeit des Pausanias suchte der Vortragende an einzelnen Beispielen von der Akropolis nachzuweisen, wobei er mehrfach auf lebhaften Widerspruch stiess. — Herr Hübner legte das seit 1870 im Erscheinen begriffene und soeben vollendete Prachtwerk der archäologischen Gesellschaft in Newcastle-upon-Tyne vor: *Lapidarium septentrionale, or a description of the monuments of roman rule in the north of England* (London, Quaritch, 1875 XVI und 492 S. Fol.), welches alle römischen Denkmäler in den vier nördlichsten Grafschaften Englands, Durham, Westmoreland, Cumberland und Northumberland, Inschriftsteine, Sculpturen, Werke in Erz, in vortrefflichen

Abbildungen (zahlreiche Holzschnitte und ein Dutzend Kupfertafeln nebst mehreren vorzüglichen Karten) zusammenfasst. Der erläuternde Text ist das Werk des Dr. Bruce, der durch seine zuerst 1851 in bescheidenem Touristenformat, zuletzt 1867 in stattlichem Quarto erschienene musterhafte Beschreibung des Hadrianswalles im nördlichen England (zwischen Newcastle und Carlisle) den Anstoss zu den mit fürstlicher Munificenz von nacheinander drei Herzogen von Northumberland, von reichen und einsichtigen Privaten, wie Herrn John Clayton und der obengenannten Gesellschaft geförderten Nachforschungen und Ausgrabungen gegeben hat, auf denen das neue Werk wesentlich beruht. Es bildet dasselbe eine werthvolle Ergänzung zu dem 1873 erschienenen von dem Vortragenden bearbeiteten siebenten Band des *Corpus inscriptionum Latinarum*, welcher ganz Britannien umfasst, und sollte unseren rheinischen Antiquaren ein Vorbild sein, in gleicher Weise die zahlreichen römischen Denkmäler der Rheinlande, ehe es zu spät wird, zu sammeln und zu veröffentlichen.

Berichtigung
zu 1874 S. 130.

Das vor kurzem veröffentlichte Buch G. Lumbroso's: *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo, con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere*, Turin 1875, 8 (aus *Miscellanea di Storia Italiana* Bd. 15), ermöglicht es mir ein Unrecht wieder gut zu machen, das ich dem Mosaikarbeiter Calandra zugefügt hatte. In dem bei Pieralisi *osservazioni sopra il musaico di Palestrina* veröffentlichten Documente (Arch. Zeit. 1874 S. 129) heisst es, dass der Cardinal Peretti das Mosaik in Stücken nach Rom schaffen liess; dann wurde es dem Card. Magalotti und von diesem dem Card. Barberini geschenkt; dieser liess es nach Palestrina zurückschaffen. aber durch ungeschickte Verpackung wurde das Mosaik stark beschädigt, so dass es dem Calandra zur Restauration übergeben werden musste. Wenn dies sich so verhielt, so war als Zeitpunkt, wo das betreffende Stück des Berliner Museums abhanden kommen konnte, eigentlich nur der vorauszusetzen, wo das Mosaik sich in den Händen von Calandra befand, und so kam ich zu der Annahme, dass der Künstler bei dem traurigen Zustande, in dem das Fragment sich befand, es vorgezogen habe, das Stück ganz neu zu machen, zumal da die Maasse verändert werden mussten. Das in dem oben erwähnten Buche veröffentlichte *Memoriale di Cassiano dal Pozzo* zeigt dagegen, dass ich im Unrecht bin; es heisst dort S. 50: *il cardinale Magalotto lo donò poi al cardinale Barberino, riserbatosi per sè un solo pezzo qual donò al gran duca in occasione di esser venuto a Roma, e questo fu l'historietta di quelli che mangiano sotto una pergola; qual pezzo da una copia che si fece fare a olio esatissima da Vincenzo, et è in casa, il cardinale Barberino lo fece rifar da Gio. Battista Calandra.* Es ergiebt sich daraus für die Geschichte des Berliner Fragments, dass es von Magalotto an den Grossherzog von Toscana geschenkt wurde; aus der Pinakothek des Francisco de' Medici kam es dann an Pietro Giovanni de' Chiari, aus dessen Besitz an Gori; von diesem scheint es direct nach Baireuth, und mit der Baireuther Sammlung ins Berliner Museum gelangt zu sein.

R. E.

(Juli 1875.)

ÜBER DIE
DARSTELLUNGEN DER KINDERMORDENDEN MEDEA.

(Hierzu Taf. 8.)

I.

Vor fünf Jahren schickte mir mein Freund F. **Matz** aus Rom eine andeutende Skizze des Monumentes, das auf Tafel 8, 1 abgebildet ist, und schrieb dazu: 'den dürftigen Abozzo eines kümmerlichen Relieffragmentes lege ich Ihnen bei, weil Sie der Gegenstand gewiss interessiren wird. Mir scheint wenigstens über die Deutung kein Zweifel obwalten zu können.' Die Zeichnung erhielt ich später durch freundliche Vermittelung **Helbigs**, und Herr **de Sanctis** hatte die Güte, nachträglich die Maasse für mich zu notiren.

Die einzelnen Stücke, aus denen der Zeichner sich das Fragment zusammensetzte, liegen verstreut in der vor Porta San Giovanni, zwischen Via Labicana und Tusculana belegenen Vigna Fiorelli, wo sie vor einundzwanzig Jahren gefunden worden sind. Es ist sehr wohl möglich, dass sorgfältige Nachforschung noch weitere Bruchstücke zu Tage zu fördern vermöchte. Die Höhe des Reliefs auf der rechten Seite, von unten bis zur oberen Ecke, beträgt M. 0,55, auf der linken, mit Ausschluss jedoch des obersten Stückes, das Herrn de Sanctis entging, M. 0,32; die untere Breite 0,44, die obere 0,40. Die Höhenmaasse würden sehr wohl die Annahme verstatten, dass die Bruchstücke von einem Sarkophag herrühren; aber **Matz** hielt dies, wohl dem Charakter des Reliefs zufolge, für minder wahrscheinlich.

So ärmlich auch die Splitter sind, die ich veröffentliche, so verdienen sie doch im Zusammenhang mit anderen Bildwerken, und als Dokumente gewissermassen, einige Aufmerksamkeit. Es wird keinem Kundigen auch nur einen Augenblick zweifelhaft sein, dass es die Reste einer Darstellung der kindermordenden Medea sind, die im Wesentlichen übereinstimmte mit jenem bekannten Wandgemälde aus Pompei [1]), welches zusammen mit dem Gemäldefragment aus Herculaneum [2]) uns die Komposition des gefeierten Bildes des Timomachos vergegenwärtigt [3]).

Vergleichen wir die Relieffragmente genauer mit dem Bilde aus der Casa dei Dioscuri, so fällt vor Allem in das Auge, wie das Relief die Scene enger zusammendrängt, die im Gemälde sich weitläufiger ausbreitet. Die Knaben sind so nahe zusammengerückt, dass der stehende dem anderen die rechte Hand über die Schulter legen kann, während dieser zum Bruder aufschaut. Im Zusammenhang hiermit ist das Würfelspiel weggefallen, die Knaben sind in traulichem Geplauder begriffen. Weiter ist die grosse viereckige Basis des Gemäldes, welche die Kinder bei ihrem Spiel als Tisch benutzen, zusammengeschrumpft zu einem deutlich erkennbaren Altar, der nur oben dem hockenden Knaben Raum genug geboten haben wird [4]). Die Figur des Pädagogen mit dem gewaltigen Knotenstock erhebt sich nicht seitwärts zur Linken, wie im Gemälde, sondern unmittelbar hinter der innig verbundenen Gruppe der Knaben, so dass alle drei Figuren räumlich eng zusammengeschlossen sind; sie ist zugleich, den Bedingungen des Reliefbildes entsprechend, mehr ins Profil gerückt, während sie

[1]) **Helbig**, Wandgemälde n. 1262, vgl. 1263.

[2]) **Helbig** n. 1264.

[3]) Vgl. meine Erörterung Annali dell' Instituto 1869 S. 45 — 65, die vielfache Zustimmung und von keiner Seite, so viel ich weiss, Widerspruch gefunden hat; ausserdem **Helbig**, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei S. 146 fg.

[4]) Unmittelbar vor der Correctur dieses Aufsatzes sah ich einen im Besitz des Herrn S. S. Lewis aus Cambridge befindlichen Carneol, auf dem zwei Eroten in ganz ähnlicher Weise an und auf einem Altar zusammen gruppirt sind.

dort en face steht. Es ist sehr deutlich, dass nach Abzug dieser wesentlich durch knappere Raumbedingungen veranlassten, aber der zusammengeschobenen Fülle des griechisch-römischen Reliefs entsprechenden Modifikationen möglichst viel von der Komposition des Archetypons, wie sie im betreffenden Theil des Wandbildes sich darstellt, festgehalten worden ist. Hier wie dort neigt der sitzende oder hockende Knabe den Oberkörper nach vorn, indem er die Linke aufstemmt; den rechten Arm bewegte er im Relief gewiss in ähnlicher Richtung wie auf dem Bild, freilich nicht nach den Würfeln hin, sondern er legte die rechte Hand auf die linke Schulter des stehenden Bruders. Die Richtung vom rechten Arm des Letzteren konnte gleichfalls beibehalten werden, nur erhielt auch er eine veränderte Funktion: im Gemälde ist der Ellenbogen auf die untergeschlagene Linke und die Basis gestützt, während die Finger die Ziffer des Wurfes anzuzeigen scheinen, auf dem Relief ist der betreffende Arm über die linke Schulter des hockenden Knaben geführt, so dass die Hand auf dessen Rücken zu ruhen kommt. Es ist anziehend zu beobachten, wie ökonomisch und folgerichtig auch in diesem einzelnen Falle die alte Kunstübung verfährt, indem sie dem Vorbild gegenüber bei dem möglichst geringen Maass der ihr aufgenöthigten Modifikation stehen bleibt, und in eben so erfindsamer wie bescheidener Weise aus dem gegebenen und klassisch gewordenen Motiv das neue entwickelt, dessen sie bedarf. Nicht jedoch, als wenn ich den handwerkerlichen Arbeiter, von dem unser Relief herrührt, für den Erfinder jener Modifikation ausgeben wollte. Ich darf hier wohl einige Sätze aus meinem Aufsatz über die Medeasarkophage [5]) wiederholen: '... der schöpferischen Komposition des Timomachos entsprang eine zahlreiche Folge verwandter Darstellungen, welche, allmälig herabsinkend von der edlen Hoheit des Urbildes, doch die allgemeine Conception, wie sie in jenem zum ersten Mal mit so viel Glück vor Augen geführt worden war, wiederholten, und in Folge dess auch nicht wenig einzelne Züge bewahrten, die der mächtige Genius des Timomachos der Medea aufgeprägt hatte ... In dieser Reihenfolge kindermordender Medeen waren ohne Zweifel ausgezeichnete und hochgeschätzte Werke der Malerei und Plastik, die, obwohl inspirirt durch das Bild des Timomachos, dennoch den auf uns gekommenen Monumenten gegenüber Originale waren.'

[5]) A. a. O. S. 62 fg.

Von anderer Seite her stehen unserem Relief die geschnittenen Steine nahe, insbesondere eine unter die Impronten des Instituts aufgenommene Berliner Paste [6]), insofern auch auf dieser die Knaben, deren einer auf dem Altar kniet, der andere sich anlehnt an den Altar, einander in ähnlicher Weise liebkosen. Was also die Gruppe der Kinder betrifft — denn nur über diese verstattet uns der geringe Umfang des Fragmentes ein Urtheil — so scheinen Paste und Relief vom gleichen Kunstwerk, das seinerseits wieder an die Medea des Timomachos sich lehnte, abgeleitet zu sein. Auch die Vasenbilder [7]) lassen Medea am Altar ihre Kinder ermorden, und fügen noch Säulen und Götterbild hinzu [8]). Wahrscheinlich ist, trotz dieser Zuthaten der Vasenmaler, ursprünglich nichts weiter gemeint, als dass Medea am Hausaltar ihre Kinder schlachtet [9]). Wenn sonst häufig, wie in den Darstellungen der Schreckensscenen, welche die Einnahme von Ilion begleiten, das Opfer am Altar, in dessen Schutz es sich geflüchtet hat, ereilt und getödtet wird, so darf in unserem Fall doch nicht an vorausgegangene Flucht gedacht werden, da die Knaben ja ahnungslos am Altar vom Tod überrascht werden [10]). Vielmehr

[6]) Vgl. Annali 1869 S. 48, 1. Aehnlich muss ein Cameo sein, den Chabouillet *catal. génér. des camées et pierres grav. de la bibl. imp.* S. 17, 100 unter grossem Lob seiner Schönheit so beschreibt: *Médée, un poignard à la main, contemple ses deux enfants, qui jouent au pied d'une colonne, sur laquelle est placé un vase. Elle semble hésiter au moment de les égorger.*

[7]) Vgl. Annali 1869 S. 48, 2, wo hinzuzufügen, dass n. 1 nach München gekommen ist (Jahn, Vasensammlung n. 810, vgl. arch. Zeit. XXXI, 1874, S. 85, 1) und dass die ganze Vase n. 3 auch veröffentlicht worden ist von de Witte, *études sur les vases peints* S. 115.

[8]) Vgl. O. Jahn arch. Zeit. XXV (1867) S. 62.

[9]) So schon Welcker Zeitschr. f. alte Kunst S. 446, 119, bei dessen Ansicht ich hätte stehen bleiben sollen; die von mir a. a. O. geäusserte Vermuthung gebe ich preis.

[10]) Es wäre jedoch nicht unmöglich, dass die Vasenmaler, nach gewohnter Weise, ein Fliehen an den Altar im Sinn hatten, wie auch Friederichs, die Philostrat. Bilder S. 130 meint. —

waltet hier jene Neigung vor, das Tragische der Vorstellung zu verstärken durch den geläufigen poetischen Gedanken, dass das Opfer als ein wirkliches *ἱερεῖον* am Altar falle [11]). Es war in diesem Fall der darstellenden Kunst leicht gemacht, einer Metapher nachzukommen, welche die Dichter aufgebracht hatten. Es heisst bei Euripides Med. 1053 fg.

ὅτῳ δὲ μὴ
θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν,
αὐτῷ μελήσει.

Und etwas weiter ist der poetische Gedanke geführt von Gaetulicus anth. Pal. VII 354:

παίδων Μηδείης οὗτος τάφος, οὓς ὁ πυρίπνους
ζᾶλος τῶν Γλαύκης θῦμ' ἐποίησε γάμων.

Durch diese Bemerkungen dürfte der Platz, der unserem Monument in der Reihe der Bildwerke gleichen Stoffes zukommt, bestimmt sein: zwischen den Wandgemälden und den Pasten. Die Verwandtschaft mit der Berliner Paste deutet auf den Einfluss eines vom Bild des Timomachos abgeleiteten gemeinsamen Originals, wahrscheinlich einer Reliefarbeit; die Aehnlichkeit mit dem pompeianischen Bild weist weiter zurück auf das Vorbild der Komposition des Timomachos. So liefert es einen neuen Beleg für die wunderbare Fülle der künstlerischen Anregung, die von diesem Werke ausging, und ergänzt und befestigt die Ergebnisse, zu denen meine Untersuchung über das Verhältniss der erhaltenen Medeadarstellungen unter einander und zu dem Gemälde des Timomachos geführt hatte.

Zugleich giebt dasselbe ein neues und zuverlässiges Beispiel ab für die Uebersetzung von Werken der Malerei in das Relief. Ein anderer nicht weniger gewisser Beleg für diese Praxis ist kürzlich zu Tage gekommen. Das schöne polychrome Gemälde auf einer Marmorplatte, das im Jahre 1872 in Pompei gefunden wurde [12]), wiederholt in der Gruppe einer zusammensinkenden Tochter der Niobe und der sie stützenden Amme eine auf zwei Sarkophagen identisch, auf einem dritten ähnlich begegnende Composition [13]). Dass das Vorbild ein Gemälde gewesen, wird sowohl durch andere Erwägungen als besonders durch die Marmortafel von Pompei mehr als wahrscheinlich gemacht; und es ist gerade diese Gruppe so trefflich erfunden, es ist besonders in der Bewegung der Arme die Linienführung von solcher rhythmischen Schönheit, dass ein meisterhaftes Vorbild vorausgesetzt werden muss. Weiter zurück aber ist auch dieses sicherlich abhängig gewesen von einer gefeierten epochemachenden Originalkomposition, der Gruppe des Skopas oder Praxiteles. Auch diese erscheint uns, gleich der Medea des Timomachos, an der Spitze einer sehr zahlreichen Descendenz; die Energie der künstlerischen That band auf viele Jahrhunderte hinab die Phantasie der Künstler, und verdunkelte und veraltete mit einem Male alle voraufgegangenen Behandlungen des gleichen Stoffes.

II.

Die im städtischen Museum von **Arles** befindliche Gruppe der Medea und ihrer Kinder, aus grauem Sandstein verfertigt, nach Material und Arbeit ein Erzeugniss grober provinzieller Kunst, ist gleichwohl merkwürdig als die einzige statuarische Behandlung des Gegenstandes, die uns erhalten ist, und hat in der auffallend sorgsam und kunstreich geordneten Gewandung sehr deutlich die Einwirkung des entlegenen Urbildes bewahrt [14]). Sie

Vgl. die Gemäldebeschreibung Lukians de domo 31: *ὑστάτη δὲ ἡ Μήδεια γέγραπται τῷ ζήλῳ διακαής, τὼ παῖδε ὑποβλέπουσα καί τι δεινὸν ἐννοοῦσα. ἔχει γοῦν ἤδη τὸ ξίφος, τὼ δ' ἀθλίω καθῆσθον γελῶντε μηδὲν τῶν μελλόντων εἰδότε, καὶ ταῦτα ὁρῶντε τὸ ξίφος ἐν ταῖν χεροῖν.* Ich glaube nicht, dass, im Zusammenhang der ganzen Stelle, auf den Dual in *καθῆσθον* Gewicht zu legen ist, um so weniger, da in diese Ausschmückung der Situation Reminiscenzen an des Euripides Medea hineinspielen, vgl. v. 1040 fg.

φεῦ φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων;

[11]) Vgl. Annali 1869 S. 44, Stephani C. R. 1862 S. 121, Hirzel Annali 1864 S. 326, 1. Friederichs a. a. O.: 'die Medea auf der grossen Vase van Canosa, die wir heranstürmen sehen mit dem nackten Schwert, die ihren Knaben am Haar fasst wie ein Opferthier, ohne Scheu vor dem Altar' etc.

[12]) Publizirt im Giornale degli scavi di Pompei vol. II tav. 9, daselbst kurz besprochen von Gaedechens S. 238 fgg. Ohne Zweifel setzte sich das Gemälde ursprünglich nach beiden Seiten fort in einer Anzahl von verloren gegangenen Platten.

[13]) Im Vatikan, Museo Pio-Clem. IV 17; in der Glyptothek in München, Stark Niobe Taf. 4; etwas verändert in Venedig, Valentinelli Mus. archeol. della Marciana (1866) tav. 39.

[14]) Vgl. Annali 1869 S. 55. Dort heisst es übrigens irrthümlich: *il sinistro petto è nudo;* vielmehr *il destro petto.*

war bisher nur durch die in jeder Beziehung äusserst ungenügende Publikation von Millin bekannt [15]). Eine leider etwas dunkle Photographie des Originals, welche der Abbildung auf Taf. 8, 2 zu Grunde liegt, brachte F. Matz von seiner letzten Reise aus Arles mit; er sandte mir dieselbe im Spätherbst des vorigen Jahres mit der Bitte, dass ich sie im nächsten Jahrgang dieser Zeitung, der unter seiner Redaktion erscheinen sollte, zugleich mit dem Relief der Vigna Fiorelli veröffentlichen möge.

Ein aus dem Reisetagebuch meines verewigten Freundes geschnittenes Blättchen, einige wenig deutliche Aufzeichnungen über die Gruppe enthaltend, liegt durch die Güte seines Vaters, des Herrn Dr. Matz in Lübeck vor mir. Ich entnehme demselben Folgendes: 'Höhe der Figur M. 1,12; der Basis 0,08. Stirn der Medea tief eingegraben; Winkel der Lippen nach unten gezogen. Hinten absolut roh; in der Höhe des Kopfes der Kinder eiserner Zapfen.'

III.

Zu meinem im Vorstehenden öfters erwähnten Aufsatz über Medeasarkophage hätte ich heute, nachdem mehr als sechs Jahre seit seiner Abfassung verflossen sind, Manches hinzuzufügen und nachzutragen, theils mich berichtigend theils mich vertheidigend. Das Eine wie das Andere unterlasse ich für jetzt, da die Kleinigkeiten, die in Frage kommen, sich im Lauf der Zeit wohl von selber zurechtrücken werden [16]). Vielleicht auch bietet sich mir in der Folge ein geeigneterer Anlass dar, auf die Deutung der Medeasarkophage im Einzelnen und ihr Verhältniss unter einander zurückzukommen.

Es ist aber inzwischen durch F. v. Duhns umsonst verkleinertes Verdienst die literarische Tradition der Medeasage durch ein neues Denkmal bereichert worden, des Dracontius Gedicht *Medea* [17]), das, wie desselben Verfassers *opus de raptu*

[15]) Millin, voyage dans le midi de la France atl. Taf. LXVIII 2 (vgl. Text Bd. III, 501); hiernach verkleinert Gal. myth. CII, 427.

[16]) Nur ein Punkt sei hier erwähnt, weil er eine fundamentale Frage betrifft. Nicht ohne Ueberraschung lese ich in einer von C. Robert verfassten Anzeige von Jahns Bilderchroniken (Bullett. dell' Inst. 1874 S. 216 fgg.) folgende Sätze: *Questa scoperta, non esito chiamarla così* [dass die Verfertiger der 'Bilderchroniken' nicht an die zu illustrirenden Texte unmittelbar, sondern vielmehr an summarische ὑποθέσεις sich gehalten hätten], *alla quale lo Jahn fu condotto dal confronto delle tavole coll' Iliade, siccome vale puranco per le rappresentazioni relative alle altre poesi epiche, così deve servire di regola per non adoperar che con precauzione le nostre tavolette alla restituzione di quelle epopee perdute. Ma nello stesso tempo essa contiene un avviso importante, e pur troppo spesso negletto, a chi voglia trattare i sarcofaghi, pe' quali vale egualmente la dimostrazione dello Iahn. Tutte quelle eccezioni, p. es., che si fanno contro la derivazione da Euripide de' sarcofaghi di Medea, per essa si sciolgono completamente.* Diese Conclusion verstehe ich nicht. Die Sarkophagarbeiter, meint Robert mit Jahn, hielten sich nicht an die Dramen selber, sondern an didaktische Inhaltsangaben, welche Raum liessen für einzelne Differenzen im Gang der Handlung, oder, um uns ganz genau an Jahns Auffassung anzuschliessen, an malerische Illustrationen dieser Hypothesen oder Compendien, und in Folge dessen entfernen sie sich vom Drama, das nicht selber ihnen vorliegt. Gut; zwar hege ich Zweifel, dass dies genau so sich verhielt, aber acceptiren wir die Annahme. Wird durch sie die Thatsache aufgehoben, dass von der Medea des Euripides die Kompositionen der Sarkophage nicht erheblich zwar, aber in bemerkenswerther Weise abweichen? oder erscheinen diese Abweichungen irgendwie in neuem Licht? 'Lösen sie sich auf'? Werden etwa die Sarkophagarbeiter von dem Punkt ab, wo ihre Darstellung vom Dichter selber sich entfernt, zu erfindenden Dichtern, zu erfindenden Künstlern? Gewiss nicht: sie schliessen, wo sie Euripides verlassen, sich — mittelbar — an Vorbilder, die eben nichteuripideischer Version folgten, und in den Ueberlieferungen erhaltener Dichter fanden sich Spuren gleicher nichteuripideischer Version. Es wird durch Jahns Vermuthung zwischen den erfindenden Künstler, den inspirirenden Dichter, den wir vermuthen, und das Sarkophagrelief, welches wir vor Augen haben, ein weiteres Mittelglied eingeschoben, das supponirte mythographische Compendium mit seinem bildlichen Beiwerk: aber dieses neue Mittelglied hat doch nur überliefernde Bedeutung. Also wird, so weit ich sehe, der Stand der Frage, die Methode der Sarkophagexegese durch die Annahme von Jahns Hypothese in keiner Weise verschoben, durch sie können die sonst freilich in etwas zu modifizirenden Ergebnisse meiner Untersuchung, auf die Robert sich offenbar bezieht, keinerlei Einschränkung erfahren.

[17]) *Draconti carmina minora ed. Frid de Duhn* (1873), Gedicht X. Bei diesem Anlass trage ich ein sehr spätes lateinisches Epigramm nach, das sich auf eine Kunstdarstellung der kindermordenden Medea bezieht und von mir übersehen wurde; es steht in Meyers *anthologia latina* I S. 221 n. 657, bei Riese S. 105 n. 102, unter dem Titel *de Medea cum filiis suis.*

Opprimit insontes infidi causa parentis,
Iasonis et nati crimina morte luunt.
Sed quamvis mater vivo viduata marito
coniugis in poenam pignora cara metat,
sacra tamen pietas insanae mitigat ausus:
hinc furiata premit, hinc miserata levat.

Den griechischen Epigrammen ist hinzuzufügen IX 346, vielleicht Nachbildung der Verse des Philippos Plan. IV 141, die ich S. 61 besprochen, möglicherweise aber gleichzeitig und durch den nämlichen Zufall hervorgerufen; auch wohl IX 345.

Helenae wesentliche und auffallende Abweichungen von der mythographischen Vulgata enthält, und darunter ein paar Züge, die zur Vergleichung mit den Bildwerken herausfordern.

Ich lasse eine kurze Inhaltsangabe folgen, die freilich den Eindruck der Dichtung selber nicht wiedergeben kann. An überladenem mythologischem Aufputz und rhetorischem Pathos der gedehnten Anreden wetteifert sie mit Claudian und einzelnen Poesien des Statius; der Wechsel von trockener Eilfertigkeit der Erzählung und schwülstiger Breite der Paradestellen erinnert an Kolluthos. In Bezug auf vollständige Abwesenheit jeglichen dichterischen Gestaltungsvermögens und Rohheit der Auffassung überbietet Dracontius vielleicht Alles, was sonst lateinische und spätgriechische Dichter bis ins sechste Jahrhundert hinab geleistet haben. Aber gerade die klägliche Armuth seines Geistes berechtigt zu der Zuversicht, dass er der Erzählung nicht eben viel vom Eigenen hinzugefügt habe.

Iason springt vom Schiff, das sich dem kolchischen (oder skythischen) Gestade nähert, ins Meer und erreicht schwimmend das Land, er wird gebunden vor den König geführt. Iuno überredet Venus, durch Amor Medea Liebe zu Iason einzuflössen; Hymenaeus wird ausgesendet, Amor zu suchen, und findet ihn im Schooss des Meeres, das von der Gluth des Liebesgottes aufdampft; dieser schwingt sich nun in die Lüfte und empfängt die Befehle der Venus. Er fährt auf deren Taubenwagen davon und trifft bei dem Heiligthum der kolchischen Diana in dem Augenblick ein, da die Priesterin, Medea, den Iason opfern soll; wie er mit seinem Pfeil ihr Herz trifft, sinkt der zum Todesstreich erhobene Arm kraftlos nieder. Medea trägt sich alsbald dem Gefangenen kurz und bündig als Gemahlin an, und da er Ja sagt, schmückt sie ihn gleich mit kostbaren Kleidern. Bacchus, 'der Inder' kommt zur Hochzeitsfeier, Diana aber verflucht den Ehebund. Aeetes ist erst aufgebracht über die Handlung der Tochter, wird dann aber durch Bacchus mit ihr ausgesöhnt, und es folgt die feierliche Hochzeit. Vier Jahre lebt Iason ruhig im fremden Land an der Seite seiner Gattin, die ihm zwei Knaben schenkt. Da gedenkt er einstmals zur Nachtzeit seufzend des Auftrages, der ihn hergeführt und der Gefährten, die er im Stich gelassen. Medea forscht nach dem Grund der Bekümmerniss, und wie sie ihn erfahren, verlässt sie sogleich ihr Lager und erbeutet das goldene Fliess, mit dem Beide nach Theben entfliehen; Absyrtos tödten sie, die Knaben nehmen sie mit. In Theben begehrt Glauke den Iason zum Gemahl und es wird die Hochzeit gerüstet. Medea aber betet in der Einsamkeit der Nacht zu ihrer Göttin von Kolchis und verspricht ihr fünf Opfer: Glauke mit Iason, Kreon und die eigenen Kinder; dann ruft sie Pluton und insbesondere die Erinyen an. Der Hochzeitstag bricht an, Iason sitzt neben der Verlobten und schreibt den Ehevertrag, Tisiphone fordert auf zur Unterzeichnung, Megära drückt frohlockend das Siegel auf, Allekto gräbt als Zeugin ihren Namen mit Demant in die Wachstafel. Medea bereitet für Glauke aus entzündlichen und unheilvollen Stoffen den tödtlichen Kranz, sie legt ihn auf Gräber und ruft (wie auch sonst bei Verfluchungen) Helios an. Sie selber bringt dann den vergoldeten Kranz Glauke hin und setzt ihn ihr auf. Kaum hat sie sich entfernt, so brechen die Flammen aus, von Helios genährt, es verbrennen Glauke, Iason und der zu Hülfe eilende Kreon, sammt der Königsburg. Die Söhne Mermerus und Feretus (so) flüchten vor dem Brand zur Mutter und eilen dem Tod in die Arme. Sie durchbohrt Beide zugleich mit dem Schwert, und trägt die Leichen, der rasenden Agaue mit dem Haupt ihres Sohnes vergleichbar, auf die Brandstätte, die ihr als Scheiterhaufen dient. Ein Drachenwagen, vom Furor gelenkt, kommt heran, auf diesem nimmt sie Platz und erhebt sich über die Erde.

Es läge nahe, die Stelle, die von den *nuptiales tabellae* handelt [18]), mit dem Diptychon, welches auf dem Sarkophag von Mantua (in meinem Aufsatz h) unter dem Stuhl der Glauke in der ersten Scene liegt, in Verbindung zu setzen, wie es Herr E. Müller aus Aarau, ein der Archäologie ergebener junger Philolog unserer Hochschule, von dem eine Arbeit über die Kunstbeschreibungen bei den

[18]) V. 477—482.

lateinischen Dichtern zu erwarten steht, gethan hat, und mir selber früher in den Sinn gekommen war. Indessen wäre jener Platz doch wenig geeignet für den Ehepact, den wir vielmehr regelmässig, und zwar in Gestalt eines Volumen, in der Hand des Gatten sehen [19]); auch ist die römische Auffassung des Ehebündnisses, wie sie auf den hochzeitlichen und anderen Sarkophagen sich ausspricht und sonderbar genug der poetischen Fiction des Dracontius zu Grunde liegt, der betreffenden Sarkophagdarstellung sonst fremd. Es wird also bei der von mir früher über jenes Diptychon ausgesprochenen Vermuthung [20]) sein Bewenden haben müssen.

Dagegen scheint meine Vermuthung, es möchte das Fehlen des Iason bei der Flucht der Medea, die den Schlussakt auf den Sarkophagen bildet, auf eine Version der Sage hinweisen, nach welcher Iason zugleich mit Glauke und Kreon in den Flammen des Königshauses umkam [21]), ihre Bestätigung durch die Erzählung des Dracontius zu gewinnen.

Wenn bei Dracontius Medèa ihre Knaben sowie Glauke mit Iason *(niveam cum Iasone Glaucen)* und Kreon der Göttin, welcher sie als Priesterin diente [22]), zum Opfer darbietet, so erinnert dieser Umstand an die zweite Scene der Sarkophage, die Glauke in Flammen über einem Altar [23]) zusammenbrechend, dicht hinter ihr Kreon der den linken Fuss auf den Altar setzt, und auf zwei Exemplaren (i k) vermuthlich auch Iason in unmittelbarer Nähe zeigt. 'Glauke, welche opfern wollte, ist das Opfer selber; sie näherte sich dem Altar im festlichen Schmuck der nova nupta, und zu gleicher Zeit kommt sie als Schlachtopfer ausgestattet . . . Und König Kreon, indem er den Fuss auf den gleichen Altar setzt, auf den Glauke niedersinkt, erscheint gleichfalls den Flammen geweiht, die zwei Opfer zusammen verzehren. Welcher anderen Gottheit ferner könnte jener rächende Altar geweiht sein ausser Diana, der Ehegöttin und zugleich der Schutzgöttin der Medea [24])?' Nehmen wir noch die Nähe Iasons hinzu, den wir in das Geschick der jungen Gattin und ihres Vaters verflochten erkannten, so führt diese Sarkophagscene uns in der That die Verwirklichung des grausen Gelöbnisses der Medea an Artemis vor. Nur die Kinder fallen an einem anderen Altar zum Opfer.

Aber bemerkenswerther und schlagender ist die Uebereinstimmung des Schlusses von Dracontius Erzählung mit dem Gemälde der Vase von Canosa. *Οἶστρος,* welcher auf dem Drachenwagen stehend, in jeder Hand eine Fackel, Schlangen im langen Haar, mit finsterem Blick auf die Schreckensscene zur Linken hinschaut, gewärtig Medea zu entführen, sobald sie ihr Werk rasender Rache vollbracht, erschien unter den zahlreichen ihm verwandten Gestalten der Vasenbilder so singulär, dass die Interpretation trotz der Beischrift erst nach einigem Schwanken festgestellt wurde. Nun begegnen wir in einem lateinischen Gedicht des fünften oder sechsten Jahrhunderts Versen, welche beinahe zur Erläuterung jenes *Οἶστρος* geschrieben scheinen können.

Freilich habe ich, nachdem ich früher schon beiläufig dieser Parallele Erwähnung gethan, von Herrn G. Körte, dem Verfasser einer kleinen Schrift, die ich der Güte des Verfassers verdanke, 'über Personificationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei (Berlin 1874)' mir unter anderen Belehrungen, die ich nicht verdient zu haben glaube, auch die folgende (S. 17) zugezogen. 'In der späteren griechischen und der römischen Poesie freilich sind, wie Rosenberg richtig sagt [25]), die Erinyen

[19]) Vgl. Rossbach röm. Ehedenkmäler S. 10, 37, 38, 43, 54, 96, 178.

[20]) A. a. O. S. 19.

[21]) A. a. O. S. 68, vgl. Dracont. X, 426; 519—521; 553. Auf einer Aschenurne von Volterra ist Iason bei der Flucht der Medea zugegen: vgl. Bull. dell' Inst. 1874 S. 233.

[22]) V. 416—430. Dass diese gleichzeitig, nach der üblichen späteren Auffassung, als die Dreieinheit Selene, Diana, Proserpina verstanden wird, ändert nichts an der ausdrücklich ausgesprochenen Beziehung.

[23]) Zwar hat Benndorf in den Gött. gel. Anz. 1871 S. 83 meine Deutung des betr. viereckigen Gegenstandes bezweifelt und in demselben lieber eine Lade als einen Altar sehen wollen; es sind mir aber seine Einwendungen keineswegs überzeugend gewesen. Die Erörterung derselben würde mich hier zu weit führen, und ich verspare sie mir darum auf einen geeigneteren Anlass.

[24]) Annali 1869 S. 44.

[25]) Eine morsche Stütze! Diese gänzlich schiefe Behauptung Rosenbergs ist, in ihrem Zusammenhang mit seiner unzu-

ihres erhabenen göttlichen Charakters gänzlich entkleidet und zu Henkersknechten der Götter geworden. In dieser Zeit sind auch die Unterschiede zwischen Ate, Lyssa, den Erinyen vollständig verflacht. Wir müssen deshalb gleich hier darauf hinweisen, dass diese Schriftsteller nicht als vollgültige Beweismittel herangezogen werden dürfen, wo es sich um Kunsterzeugnisse einer viel früheren Epoche handelt. Ist schon bei Benutzung singulärer Züge des Mythus aus diesen Autoren mit der grössten Vorsicht zu verfahren, so lange nicht methodisch untersucht ist, in wie weit sie nur Vorhandenes reproduciren oder selbständig erfinden [26]), so ist es absolut unzulässig, für die Auffassung von Gestalten, wie Ate, Lyssa etc., wo es sich um Nachweisung derselben auf Vasenbildern handelt, Belege aus Nonnus und den lateinischen Dichtern als gleichwerthig mit den Zeugnissen des alten Epos und der Tragödie heranzuziehen.' Sehen wir davon ab, dass Herr Körte sich in den Augen leichtgläubiger Leser zu einem wohlfeilen Triumph verhilft, durch den in Verbindung mit den Hinweis auf mich und Stephani ganz unberechtigten Zusatz 'als gleichwerthig mit den Zeugnissen des alten Epos und der Tragödie' [27]): Herr Körte hält also wohl jene Vergleichung der Verse des Dracontius mit der Vase von Canosa für unerlaubt. Und in der That, wo er über den *Οἶστρος* sich auslässt (S. 39—42) mit der Ausführlichkeit, welche dadurch gefordert wird, dass vor ihm Niemand diese Figur begriffen zu haben scheint [28]), befleissigt er sich in Beziehung

länglichen Auffassung religionsgeschichtlicher Dinge und der wenig gewissenhaften Art seiner Benutzung der Autoren, bereits von mir zurückgewiesen worden in der Anzeige seiner Schrift über die Erinyen Jen. Literaturzeit. 1874 Artikel 754.

[26]) Vorsicht ist gewiss zu allen Dingen nütze, insbesondere auch in der Supposition, dass die späteren griechischen und die römischen Dichter 'Züge des Mythus' (Herr Körte meint: Abänderungen des Mythus) 'selbständig erfinden'. Im Uebrigen wüsste ich nicht — um ein recht starkes Beispiel zu wählen — dass Jemand Scrupel gehabt hätte, die Deutung einer schwierigen Figur auf einem Bildwerk, das ein italischer Künstler in Rom gegen Ende des fünften Jahrhunderts der Stadt in griechischem Geiste schuf, als eines sonst verschollenen lokalen Windgottes aus der Hand eines Malalas, Kedrenos u. A. zu acceptiren, ehe er 'durch methodische Untersuchung' sich vergewissert, ob die byzantinischen Chronisten des neunten und elften Jahrhunderts auf rechtmässigem Wege zu ihrem Bericht gekommen sind. In ungezählten Fällen hat man unbedenklich und ungestraft lateinische Dichterstellen zur Erklärung der Vasenbilder benützt; überhaupt herrschte bis jetzt in der archäologischen Exegese die Gewohnheit den richtigen Aufschluss just da zu nehmen, wo man ihn empfing, ohne orthodoxe Scrupel.

[27]) Herr Körte nimmt es auch sonst mit der Wiedergabe meiner von ihm bestrittenen Aufstellungen nicht eben sehr genau; man vergleiche, was ich gesagt habe a. a. O. S. 89 und was er mich sagen lässt S. 8 Anm. 1; wie ich mich ausgedrückt S. 81 über den 'Erfinder' des Rundbildes, und wie er diese Stelle paraphrasirt S. 43. Bei solcher Art der Berücksichtigung habe ich Grund, Herrn Körte dankbar zu sein für die Schonung, die er mir angedeihen liess, indem er die Ehre seiner Polemik mir nur so spärlich gönnte. Dass er für gut befunden, es seinen Lesern meist nicht zu sagen, wo seine Definitionen und Distinktionen durchkreuzt werden von meinen kurz zuvor erschienenen Ausführungen, wird, wer vergleichen mag, leicht wahrnehmen; es im Einzelnen nachzuweisen, lohnt nicht der Mühe.

[28]) Diese Erwägung hat kein geringeres Ergebniss als 'unsere Auffassung, dass Medea vom Wahnsinn beseelt ist'!

Ich möchte zwar nicht verneinen, dass der *Οἶστρος* auf dem Schlangenwagen, wie die bereits von mir verglichene Lyssa auf dem Schlangenwagen, in weit älteren mythologischen Zusammenhängen wurzeln möge; auch die Verbindung der Medea mit *Οἶστρος* könnte von Seiten der Mythologie eine ältere Berechtigung haben. Nach der dichterischen Intention jedoch, die uns in erster Linie angeht, (was der Vasenmaler sich dabei dachte, ist schwerer, aber auch unwichtiger zu wissen) ist dieses Bild in folgende Reihe zu stellen:

Deimos und Phobos schirren die Rosse des Ares an: Ilias O 119; sie stehen an seiner Seite auf dem Streitwagen: Hesiod scut. 195; Phobos und Deimos, Söhne des Ares, machen den Streitwagen ihres Vaters zurecht, Deimos zäumt die Rosse, Phobos ist Wagenlenker des Ares: Nonn. Dionys. 29, 362—370 (vgl. 39, 214 fgg., 2, 414 fgg.) S. auch Panofka hyperbor-röm. Stud. I 245 fgg, Stark Ber. der sächs. Ges. 1864 S. 211.

Bellona bringt Mars den Helm, Pavor rüstet ihm den Wagen, Formido zäumt die Rosse auf (und lenkt sie wohl auch): Claudian 3, 342—344.

Furor und Ira machen Mars den Helm zurecht, Pavor, sein Waffenträger, zügelt die Rosse: Stat. Theb. 3, 424 fg.

Ira und Furores begleiten Mars in den Kampf: Stat. Theb. 9, 832 fgg., Pavor schreitet vor dem Wagen des Mars: Stat. Theb. 7, 108.

Aehnliches: Stat. Theb. 7, 46 fgg., Claud. 22, 367 fgg., 28, 321 fgg. und öfter.

Impetus und Metus schirren den Wagen der Roma an: Claud. 1, 77 fgg.

Zwei Jünglinge, Terror und Metus, gehen der Minerva zur Seite als ihre Trabanten in dem Pantomimos bei Apuleius met. 10, 31.

Bia und Kratos sind die Schergen des Zeus im Prometheus des Aeschylos, sie stehen an Zeus' Thron: Callim. in Iov. 67.

Die Leiche des Menoekeus, der sich freiwillig für seine Vaterstadt opfert, tragen Pietas und Virtus von den Mauern Thebens auf die Erde nieder: Stat. Theb. 10, 756—782.

Sopor lenkt den Wagen der Selene: Stat. Theb. 12,

auf die von mir beigebrachte Parallele eines loyalen Stillschweigens. Natürlich nicht darum etwa, weil jene Parallele ihm, gegenüber dem vorher von ihm vernommenen Verbot, unbequem wäre: nein, aber Herr Körte verfolgt seine 'leitenden Prinzipien' (S. 45) mit einer Strenge der Methode, die ihm nicht verstattet, für Vasendarstellungen die geeigneten Interpretationen und Belege anderswoher zu holen als — woher es sich gehört. Gewiss auch nur darum hat Herr Körte es verschmäht, da wo er die Erinys[29]) bespricht, die auf einer anderen Prachtvase von Canosa in Gesellschaft des Oedipus vor der Sphinx steht, jener von mir citirten Worte zu erwähnen, welche Statius den Oedipus an die Erinys richten lässt, und die wiederum wie zur Erklärung der Vasendarstellung geschrieben sind:

Sphingos iniquae
callidus ambages te praemonstrante resolvi.

Ich bemerkte hierzu: 'Höchst wahrscheinlich liegt dem Vasengemälde und den Versen des Statius dieselbe griechische Dichterquelle zum Grund, wenn auch wohl nicht unmittelbar'[30]). Herrn Körte's philologischer Erudition aber scheint der Gedanke an Dichterquellen sehr fern zu liegen. Er giebt doch öfters seiner schuldigen Ehrfurcht vor Welcker Ausdruck: hat er mehr von ihm gelesen als was er gerade zum Citiren brauchte, so wusste er wohl, dass Welcker zur Reconstruction der griechischen Tragödie wie des alten Epos 'Belege aus Nonnus und den lateinischen Dichtern' unbedenklich und mit vielem Nutzen verwendet hat. Herr Körte hat doch allen Grund, des Nonnos Erzählung über Pentheus zu kennen; wusste er nicht, dass Nonnos sich darin an Euripides hält, — wie anderwärts wohl an andere Tragiker und nicht selten jedenfalls an das voralexandrinische Epos? Sonderbar, dass heutzutage in einer wissenschaftlichen Zeitschrift auf solche elementare Dinge die Sprache kommen muss.

Des Dracontius Furor auf dem Schlangenwagen ist von Interesse nicht blos für die Vase von Canosa, sondern auch für Dracontius selber. Er bezeugt in der Praefatio seiner Medea ausdrücklich dass Pantomimus[31]) und Tragödie ihm Vorbild seien.

nos illa canemus,
quae solet in lepido Polyhymnia docta theatro
muta loqui, cum nauta venit, cum captus amator
inter vincla iacet mox regnaturus Iason,
vel quae grande boans longis sublata cothurnis
pallida Melpomene tragicis cum surgit iambis,
quando cruentatam fecit de matre novercam
mixtus amore furor dotata paelice flammis,
squamea viperei subdentes colla dracones,
cum rapuere rotis post funera tanta nocentem.
te modo, Calliope, poscunt optantque sorores,
dulcior ut venias, nunc te decet ire rogatam,
ad sua castra petunt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass weit mehr der gleichzeitige Pantomimus auf Dracontius wirkte, als die tragische Literatur[32]), und dass seine in zweiter Linie folgende Erwähnung der Tragödie nicht viel mehr bedeutet als einen allgemeinen Hinweis auf den bekannten Umstand, dass der Stoff insbesondere durch die Tragödie verherrlicht worden war. Mit dieser Annahme harmonirt die sonderbare Gestaltung, die der Stoff bei Dracontius erhalten hat. Diese letzte Redaktion des Stoffes hat

307 fg. (vgl. Nonn. Dion. 48, 637 Ὕπνος . . . ὁμόζυγός ἐστι Σελήνης), womit die entsprechende Darstellung auf dem Diptychon von Sens (Millin Gal. myth. 34, 121) zu vergleichen ist.

Auch Nike in mancherlei dienenden Verrichtungen lässt sich in diesen Kreis ziehen.

Diese Beispiele haben das Gemeinsame, dass überall Wagenlenker oder Diener das Wesen und die Kräfte der übergeordneten Person verkörpern, welche gerade hervorgehoben werden sollen.

[29]) S. 61 fg., 70 fg. Nach Herrn Körte's System, das hier allerdings in einiges Schwanken geräth (S. 71), hat sie eine Apate oder Ate zu sein.

[30]) Arch. Zeit. 1874 S. 89. Auch auf die umgekehrte Möglichkeit, dass Statius eine dem Vasenbild verwandte Kunstdarstellung vorschwebte, darf hingewiesen werden. 'Die Dichter ihrerseits erfuhren eine starke Rückwirkung in Behandlung der Mythen von der Darstellungsweise der Künstler, und besonders ist Statius voll von Reminiscenzen aus den Bildern, die alle Wände und Fussböden, alle Geräthschaften der Wohlhabenden und Gebildeten schmückten etc.' Welcker A. Denkm. III S. 532.

[31]) Selbstverständlich hatte der Pantomimus diesen Stoff, die Rache der Medea, begierig ergriffen; vgl. Lucian de salt. c. 42, Apul. de mag. c. 78, dazu c. 74 gegen Ende.

[32]) F. von Duhn hat seiner schönen Dissertation *de Menelai itinere Aegyptio* (Bonn 1874) die These (unter n. VII) angehängt: *Draconii carmina II, VIII, X ad exempla fabularum quas pantomimi agebant composita esse conicias.*

aus dem weitläufigen Haushalt der griechischen und römischen Tragödie die für einen groben Geschmack wirkungsvollsten Handlungen und Situationen, die geeignetsten Tableaux aneinandergereiht; der Zusammenhang der Erzählung ist derart gelockert und verflüchtigt, dass einzelne Stellen beinahe das Gepräge des Märchens tragen. Bei solcher Benutzung des Pantomimus war Dracontius nicht ausschliesslich auf die Bühnenaufführungen seiner Zeit angewiesen: diesen lagen neben den für die pantomimische Darstellung hergerichteten *τραγικαὶ ὑποθέσεις* Textbücher, welche die eingelegten Gesänge enthielten, zum Grund; solche *fabulae salticae* konnte Dracontius zu Hülfe nehmen [33]). Das Erbe der Tragödie trat bekanntlich der Pantomimus an, er war der Schatten der ausgelebten Tragödie, und es ändert für unsere Frage wenig oder nichts, wenn Dracontius auf den Spuren des Pantomimus, nicht direkt der Tragödie, einhergeht: eine Bestätigung hierfür ist gerade der *Οἶστρος* oder Furor, der aus dieser in jenen gelangte. Nach einer öfter citirten als verstandenen Stelle des Pollux gehörte der *Οἶστρος* unter die *ἔκσκευα πρόσωπα* des griechischen Theaters; wer die Gewohnheit des Pollux oder vielmehr seiner Quellen, von einzelnen auf der attischen Bühne heimischen Dramen die Beispiele herzunehmen, kennt und veranschlagt, und mit ihr das Zeugniss der Vase von Canosa zusammenhält, wird der Vermuthung sich nicht entschlagen können, dass der Gewährsmann des Pollux, indem er den *Οἶστρος* als *ἔκσκευον πρόσωπον* anführt, eine nacheuripideische Medea im Sinn hat.

Dieses Beispiel möge Herrn Körte lehren, wie werthvoll jene Maxime seiner Vasenforschung ist: Vasenbilder sind aus dem alten Epos und der Tragödie der Griechen geschöpft, lateinische Dichter aber sind weder griechische Epiker noch Tragiker. Eine Schulweisheit, die beinahe erinnert an den Ausspruch, welchen wir kürzlich nicht ohne Staunen vernahmen, dass Claudians 'ganzer Hochzeitsapparat offenbar von den römischen Epithalamien herübergenommen, also für die Erklärung eines griechischen Vasenbildes nicht brauchbar ist.

Es giebt viele Wege und manche Vortheile im Aufsuchen der Wahrheit. ***Modo sic, modo sic, aiebat rusticus.*** Jedes einzelne Object will seine eigene Methode, und fruchtbare Forschung kann nimmer, gleich Medicamenten, nach Rezepten oder Sprüchlein zusammengebraut werden. Es wird nicht gelingen, die alte Kunst und ihre Exegese aus dem natürlichen Zusammenhang eines grossen und gesunden Organismus herauszuschälen und aus Maximen der Methode, Regelwerk künstlerischen Sprachgebrauches und nachschlageweisem Gebrauch etlicher Dichter eine *compendiaria tantae artis* zu bereiten.

Herr Körte findet bei seiner Besprechung der Vase von Canosa noch einmal Anlass, mich zu corrigiren. Ich hatte in einer Anmerkung zum gedachten Aufsatz [34]) gelegentlich bemerkt: 'Es liegt nahe, hierbei an das grosse Vasenbild von Canosa zu erinnern, welches durch Hinzufügung des *εἴδωλον Αἤτου* die Rache der Medea als Wirkung fortzeugender Missethat, verübt an Aeetes, erscheinen lässt (vgl. Lobeck Aglaoph. S. 637), denn es muss diesem Gemälde eine Dichtung zu Grund liegen, nach der Iason und Medea Aeetes umgebracht haben'. Hiergegen Herr Körte S. 41, 1: 'Diltheys Behauptung, dass diesem Gemälde eine Dichtung zu Grund liegen müsse, wonach Jason und Medea den Aeetes umgebracht haben, entbehrt jeder Begründung'. Nicht so sehr, wie Herr Körte meint. Steigt des Aeetes Schatten in dem Augenblick aus der Erde empor, da Medea ihre Kinder mordet, so musste in dem Drama, dessen Grundlinien dem Vasenmaler vorschweben, ausgesprochen sein, dass Aeetes vor dieser Handlung umgekommen war. Und welches andere Interesse hätte einen tragischen Dichter darauf führen können, ihn ausdrücklich und wider die übliche Tradition, die hiervon schweigt, zwischen der Erbeutung des Fliesses und dem Mord der Kinder Iasons sterben zu lassen, als ein Interesse des dramatischen Causalnexus? Welches könnte das wiederum gewesen sein als die Urheberschaft der Medea und des Iason? Und dann erst hat die Zeu-

[33]) *Fabulae salticae* schrieben Silo, Statius und Lucan; vgl. Welcker griech. Trag. S. 1469, O. Jahn Persius Proleg. S. XXXIV, 1, Genthe de Lucani vita et scriptis S. 64 fg.

[34]) Arch. Zeit. 31 (1874) S. 88 Anmerk. 4.

genschaft von Aeetes' Schatten bei der grausen That prägnante, schlagende Bedeutung und entspricht dem religiösen Grundgedanken der griechischen Tragödie; das *μήνιμα* des in den Tod gestürzten Vaters (vgl. die von mir citirte Stelle des Aglaophamus), welches den Erinyen des Vaters gleichartig ist, bewirkt das Verbrechen, das zugleich auch die Strafe der Verbrecherin ist: 'die Rache der Medea erscheint als Wirkung fortzeugender Missethat, verübt an Aeetes.' Andererseits wird, wer die successive Entwickelung der Tragikerstoffe an einer Reihe von Beispielen kennen gelernt hat, zugeben, dass die nacheuripideische Tragödie mit einer Art von Nothwendigkeit auf diese Steigerung des tragischen Interesses geführt werden musste, dass Iason und Medea den Tod des Aeetes, wenn nicht eigenhändig vollführen, so doch veranlassen. Bei Diodor [35]) fällt Aeetes wirklich im Kampf mit den Argonauten. Grillparzer hat in der Trilogie 'das goldene Vliess', allein seinem an der antiken Tragödie genährten dichterischen Instinkt folgend, das Motiv ergriffen, dass die Schuld der Medea und ihres Gatten den Tod des Aeetes nach sich zieht. Ich setze die bezeichnendste Stelle, aus dem III. Theil, 3. Aufzug, hierhin:

Kreusa.

So hast du nicht gefreit, wie andre freien?
Der Vater hob die Hand nicht segnend auf?

Iason.

Er hob sie auf, doch mit dem Schwert bewaffnet,
und statt des Segens gab er uns den Fluch.
Allein ich hab' ihm's tüchtig rückgegeben;
sein Sohn ist todt, er selber stumm und todt,
sein Fluch nur lebt — zum mind'sten scheint es so!

Diese Worte lauten, als habe Iason den Aeetes mit eigener Hand getödtet; anders, doch auch nicht mit klaren Worten, spricht Gora im dritten Aufzug von Aeetes' Tod. Der Dichter hat die Art und Weise, wie derselbe durch die Schuld von Iason und Medea erfolgt, überall absichtlich verschleiert.

Zürich. K. Dilthey.

[35]) IV 48. Herr E. Müller hat mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht.

ADMETOS UND ALKESTIS.

Relief im Palazzo Rinuccini zu Florenz.

(Hierzu Taf. 9.)

Wo sich ältere Abbildungen von jetzt untergegangenen oder verschollenen Bildwerken erhalten haben, dürfen sie als ein willkommenes Hilfsmittel der Archäologie gelten, und gewiss hatte O. Jahn Recht, als er die Wichtigkeit der Zeichnungen hervorhob, welche, in dem sog. Codex Pighianus befindlich und meist von Pighius' Hand herrührend, auf uns gekommen sind [1]). Allein es muss als sehr gewagt erscheinen, Abbildungen, welche von keiner Angabe über Stoff, Grösse, Ergänzungen und Fund- oder Aufbewahrungsort der Originale begleitet sind, auf Treu und Glauben als zuverlässig anzunehmen und sie für die Erklärung von Bildwerken zu verwerthen. Es ist wahr, dass St. V. Pighius (1520 bis 1604), so weit wir die Güte seiner Zeichnungen bis jetzt haben prüfen können, als im Ganzen gewissenhaft gelten muss [2]) und dass in dieser Hinsicht manche gleichzeitigen wie späteren Zeichner und Herausgeber antiker Denkmäler — von dem Fälscher Ligorio ganz zu schweigen — kaum mit ihm verglichen werden können. Es würde unmöglich sein, in dem ganzen Codex Pighianus auch nur eine Zeichnung aufzufinden, die der leichtfertigen Art, mit welcher z. B. Gori im dritten Theile seiner *Inscriptiones antiquae* Florentiner Sarkophagreliefs abzubilden und zu besprechen gewagt hat [3]), gleichkäme. Trotzdem wird man gut thun, auch bei den

[1]) Berichte über die Verh. d. K. S. Ges. d. W. Phil.-Hist. Cl. 1868. II, III p. 160ff.

[2]) Vgl. Dilthey in *Ann. d. I.* 1869 p. 7.

[3]) Man vgl. als Beleg dafür besonders das in meinen „Zerstreuten Bildwerken von Florenz" zu No. 401 (= Gori, Inscr. ant. III, Tab. XXXIV) Bemerkte.

Zeichnungen des Pighius, wenn man sie für die Erklärung von Bildwerken zu Hilfe nimmt, sich auf das rein Aeusserliche und Sachliche zu beschränken, dagegen alle feineren Beziehungen der Theile einer Darstellung zu einander, zumal wenn letztere noch ausserdem der Erklärung Schwierigkeiten bietet, bei Seite zu lassen. Im Folgenden soll dies an einem Beispiele dargelegt werden.

Ein im Codex Pighianus fol. 317 abgebildetes Relief ist von E. Petersen im XXI. Bande dieser Zeitung auf Tafel 179, 1 und 2 veröffentlicht und S. 110 ff. als ein aus drei zum Mythos von Admet und Alkestis gehörigen Scenen zusammengesetztes Sarkophagrelief erklärt worden. Nach der Zeichnung des Pighius zu urtheilen, ist dasselbe rechts abgebrochen, und es muss sich hier wie das Fragment der nach rechts gewandten Figur zeigt, eine Scene angeschlossen haben, deren Bedeutung man wol schwerlich wird sicher stellen können, deren Zugehörigkeit zu dem Admetosmythos nicht einmal anzunehmen nothwendig erscheint. Schon dieser eine Umstand, nämlich die auf der rechten Seite vorauszusetzende Verlängerung der Darstellung genügt, um die Vermuthung Petersen's, es habe Herakles als der Erlöser vom Tode die Mitte des Ganzen eingenommen, als hinfällig erscheinen zu lassen, da er in Wahrheit ja nur die Mitte des Fragmentes einnimmt [4]). Fällt aber jene Voraussetzung, so erklärt sich auch nicht, weshalb Hermes durch die Figur des Herakles von Alkestis getrennt ist, oder wem seine mit der linken Hand ausgeführte Geberde — die ja, auf Herakles bezogen, keinen Sinn hat — gilt, und ein Verdacht, dass beide Theile des Reliefs gar nicht zusammengehören, würde demnach nicht ungerechtfertigt erscheinen. Die auf der linken Seite dargestellte Scene, in welcher Petersen Admet erkennt, der sich im Schmerze in die Einsamkeit zurückgezogen habe und welchem die Amme beide Kinder [5]) zum Troste herbeiführe, ist nicht gerade geeignet, diesen Verdacht zu entkräften, sondern bestärkt ihn vielmehr, insofern eine derartige Scene in der schriftlichen Ueberlieferung keine unmittelbare Grundlage findet und auch unter den bildlichen Darstellungen vereinzelt dasteht. Dazu kommt, dass die breite und doch nicht klar ausgeführte Composition der linken Seite [6]) zu der knappen Darstellungsweise der Scene, in welcher die Hochzeit des Admet und der Alkestis mit der Rückführung der letzteren aus dem Todtenreiche verknüpft ist, in einem starken Gegensatze steht, und völlig verschieden von einander ist endlich der Stil beider Hälften: rechts eine im strengsten Reliefstil und nach dem Gesetze des Isokephalismos durchgeführte Composition, in welcher die Localität nur durch die allernothwendigste Andeutung zur Erscheinung kommt; links ein realistisches Streben, die Wirklichkeit durch ausgeführte Scenerie und Anwendung der Perspective bei zum Theil sich verdeckenden Figuren darzustellen. — Dies Alles wären hinreichende Gründe gewesen, um bei der Benutzung der Zeichnung des Pighius zur grössten Vorsicht zu rathen und einen Zweifel an der Zusammengehörigkeit beider Reliefseiten hervorzurufen. Dilthey hat nachgewiesen [7]), dass eine auf den Medeamythos bezügliche Zeichnung des Pighius kein einheitliches Ganzes bildet, sondern vielmehr aus zwei verschiedenen Monumenten zusammengesetzt ist [8]); in Bezug auf die besprochene Zeichnung scheint mir hierüber jede Ungewissheit zu schwinden, wenn man das auf Taf. 9 zum ersten Male publicirte Relief vergleicht, in welchem, wie im Folgenden gezeigt werden soll, das der Zeichnung des Pighius zu Grunde liegende Original erkannt werden muss.

Dasselbe, aus weissem, ziemlich feinkörnigem Marmor gearbeitet, etwa 0,55 Cent. breit und 0,21 Cent. hoch, befindet sich zu Florenz im Palazzo

[4]) Aus jener Voraussetzung Petersen's darf deshalb auch nicht der „mehr allgemeine Charakter der ganzen Scene" gefolgert werden.

[5]) Dilthey sah (a. a. O. 1869 p. 24) in diesen Kindern gegen Petersen Apoll und Artemis, was auch unzweifelhaft richtig ist (denn was sollte wol der Bogen in der Hand des Eumelos bedeuten? vgl. Petersen a. a. O. p. 111 Anm. 17), jedoch der Erklärung nur neue Schwierigkeiten bereitet.

[6]) Vgl. Dilthey a. a. O. p. 24: „. . . . *esprimendo in rappresentanze del tutto singolari la favola d'Admeto ed Alceste.*"

[7]) A. a. O. p. 7 ff. cf. p. 14.

[8]) „*neppure l'inferiore disegno . . . . esprime un unico ed intero monumento.*"

Rinuccini in einem dem grossen Bibliothekssaal (jetzt „Teatro dei Filodrammatici") voraufgehenden Atrium in die Wand eingelassen und ist von mir in meinen „Antiken Bildwerken", II unter No. 314 beschrieben worden [9]). Es ist bei der Dunkelheit des Raumes, in welchem man es angebracht hat, so wie der sehr ungünstigen Aufstellung wegen nur mit Mühe zu betrachten, und aus eben diesem Grunde sind mir einige Ergänzungen entgangen, die ich also hier nachträglich verzeichnen muss. Ueber seine Herkunft habe ich ebenso wenig, wie über die der anderen im Palazzo Rinuccini aufbewahrten Antiken etwas erfahren können, da das Familienarchiv Rinuccini theils durch Versteigerung zerstreut, theils in das Archiv Corsini übergegangen, jedoch in letzterem nicht zugänglich ist. Dass sich das Relief bereits vor dem Jahre 1743 an Ort und Stelle befunden habe, ist nicht wahrscheinlich, da Gori, welcher in den *Inscriptiones antiquae* von einem im Museum [10]) des Marchese Rinuccini befindlichen Sarkophage spricht [11]) und Florentiner Antiken im Privatbesitze, auch wenn er nur Kunde von denselben hatte, zu erwähnen pflegt, unser Relief kaum übergangen haben würde. Ebenso wenig gibt Pighius bei seiner Zeichnung an, wo er das Original gesehen hat; allein dies war wol schon deshalb unmöglich, da er ja keinen wissenschaftlichen, sondern einen bloss künstlerischen Zweck im Auge hatte, als er, wie gezeigt werden soll, zwei offenbar nicht zusammengehörige Bildwerke aneinander fügte. Dies ergiebt sich zunächst aus dem Umstande, dass sowol Ergänzungen [12]) als auch die Art der Zerstörung bei dem Rinuccini'schen Relief und der Zeichnung des Pighius mit einander übereinstimmen. Ergänzt ist bei dem Relief, abgesehen von dem Rande und dem Fussboden: Kopf und ganze rechte Seite des Herakles, linker Unterarm und Theil des Oberarmes (jedoch Hand erhalten), so wie der ganze Unterkörper der rechts von dem Pfeiler stehenden Figur, rechtes Bein, halber rechter Arm, linker Unterarm, Hand und Füsse des Admet, Füsse des Hymenaios, linker Unterarm der Alkestis als Braut, Theil des Unterarmes der rechts von ihr stehenden Jungfrau, fast die ganze rechts zu äusserst mit der Kapuze bekleidete, so wie eine zweite, neben dieser stehende Figur, welche als völlig sinnlos und nichtssagend auf der Abbildung fortgeblieben ist. Diese Ergänzungen können in der That nur dann mit der Zeichnung des Pighius so übereinstimmen, wie es der Fall ist, wenn dem Ergänzer des Reliefs entweder das Original oder die Abbildung des Pighius vorgelegen hat, eine Voraussetzung, die keiner für glaublich halten wird. Es bleibt demnach nur die Annahme übrig, dass sich Pighius, als er das jetzt im Palazzo Rinuccini befindliche Relief zeichnete, über die Ergänzungen desselben täuschte, und diesen Irrthum verzeihe ich ihm um so lieber, da ich selbst bei meiner Beschreibung des Reliefs (a. a. O.) den gleichen Fehler begangen habe. Die Ergänzungen besonders des Unterkörpers des rechts neben dem Pfeiler stehenden Jünglings, sowie das rechte Bein des Admet sind in der That so vortrefflich, mit dem Ganzen so übereinstimmend, und der Stuck, aus dem sie angefertigt sind, durch eine künstliche Färbung dem Marmor so ähnlich gemacht, dass sie nur mit Mühe zu erkennen sind. Nun aber können wir dem Künstler, welcher dieselben bei den inneren sechs Figuren ausgeführt hat, unmöglich auch die Ergänzungen der beiden äusseren (der nach rechts gewandten und des Herakles) zur Last legen; denn letztere sind von einer ausserordentlichen Rohheit und sogar, wenn ich nicht irre, aus einem etwas gröberen Stuck angefertigt. Es ist demnach höchst wahrscheinlich, dass einerseits die beiden äusseren Figuren zur Zeit des Pighius noch nicht ergänzt waren, sondern erst vervollständigt wurden, als das Relief in dem Atrium des Palazzo Rinuccini in die Wand eingemauert werden sollte, andererseits aber Kopf und rechter Oberkörper des Herakles zur Zeit des Pighius noch nicht abgebrochen

[9]) Ich bekenne, dass ich dabei in der Auffassung mehrerer Einzelheiten geirrt habe, wie aus dem Folgenden zu ersehen sein wird.

[10]) Inscr. ant. III p. CIV: „*migravit in Museum Exc. Marchionis Caroli Renuccinii.*"

[11]) Abgebildet Inscr. ant. III, XXIV; vgl. Antike Bildwerke in Oberitalien II, No. 316.

[12]) Dieselben sind auf der Abbildung Taf. 1 durch punktirte Linien angegeben.

waren. Denn der Erfindung des Pighius die Ergänzung des Herakles zuzuschreiben, dazu ist kein Grund vorhanden, um so weniger, da ja die Figur des Herakles in seiner Zeichnung gleichfalls als fragmentirt erscheint, und ebenso wenig zu der äusseren rechts befindlichen Figur von ihm etwas willkürlich hinzugefügt ist. Vielmehr stimmt die Zeichnung derselben so genau mit dem antiken Theil der entsprechenden Figur auf unserem Relief überein, dass gerade dieser Umstand den triftigsten Beweis für unsere Annahme: das Relief im Palazzo Rinuccini sei das von Pighius gezeichnete Original, liefert.

Ist somit das auf Taf. 9 abgebildete Relief als das Original der Pighianischen Zeichnung erwiesen, so verliert diese auch ihre wesentlichste Bedeutung für die Archäologie, und die Erklärung der dargestellten Handlung muss sich vielmehr auf das Relief allein beschränken.

Dass auf demselben in der That Scenen aus dem Mythos von Admetos und Alkestis dargestellt sind, darauf weist zunächst die links befindliche durch die Löwenhaut und den gedrungenen Körperbau kenntliche Figur des Herakles hin, welcher, wie es scheint, ohne unmittelbaren Antheil an der Handlung zu nehmen, nur als ruhiger Zuschauer derselben beiwohnt und vielleicht die Scene auf der linken Seite abschloss[13]): der Held hat seine Arbeit vollbracht, da er Alkestis dem Tode abgerungen hat. Diese selbst, eine sehr poetisch erfundene Figur, kommt rechts von ihm mit leise geneigtem Haupte und über den Kopf gezogenem Obergewande, das sie unter dem Kinne zusammenhält, wie die aus der Unterwelt Zurückkehrenden dargestellt werden[14]), herangeschritten. Der rechts von ihr stehende Pfeiler deutet an, dass die Handlung in zwei von einander getrennten Räumen vor sich geht, von denen wir den rechts wol als das Innere des Hauses betrachten dürfen. Ziemlich in der Mitte desselben stehen sich einander gegenüber der mit der Chlamys bekleidete Admet und Alkestis als Braut. Sie trägt einen langen, gegürteten Aermelchiton und ein Obergewand, welches wie ein Schleier auf ihrem Kopfe aufliegt. Eine jugendliche Gestalt, bekleidet mit einem ärmellosen, gegürteten Chiton, der von der linken Schulter herabgeglitten ist, steht hinter ihr, sie mit beiden Händen berührend und dem Bräutigam zuführend. Gewiss richtig hat in ihr Rossbach[15]) die Peitho erkannt, welche in gleicher Haltung und Gewandung auf römischen Hochzeitssarkophagen zu einer fast regelmässig wiederkehrenden Gestalt geworden ist. Sie neigt auf unserem Relief das Haupt etwas zur Seite, um ungehindert über die Schulter der Alkestis hinweg auf den eben sich vollziehenden hochzeitlichen Act blicken zu können, an dessen glücklichem Zustandekommen der Göttin der Ueberredung natürlich besonders gelegen sein muss. Allein ein unglückliches Vorzeichen soll die Feierlichkeit stören, was der Künstler in sinniger Weise dadurch angedeutet hat, dass Admet seiner Braut die linke anstatt der rechten Hand reicht[16]). Die Vermuthung Dilthey's[17]), es seien auf dem der Zeichnung des Pighius zu Grunde liegenden Originale vielleicht die Schlangen dargestellt gewesen, welche der Ueberlieferung nach von Artemis gesandt im Brautgemache der Neuverlobten erschienen, um den Zorn der Göttin anzudeuten, ist, wie unser Relief zeigt, eine irrige; aber auch nur nach der Zeichnung des Pighius wäre die dargestellte Handlung vollkommen durch sich selbst erklärt. Die Darreichung der Linken zeigt ja zur Genüge, dass die Hochzeit unterbrochen wird, denn das richtige Zeichen ehelicher Verbindung kommt in Wahrheit nicht zur Geltung[18]). Hiermit stimmt auch die eigenthümliche

[13]) Dass sein Kopf, wie Petersen a. a. O. p. 110 bemerkt, gleich dem des Farnesischen Herakles geneigt sei, ist nur aus der Zeichnung des Pighius zu ersehen; im Uebrigen scheint die Stellung der Figur der Farnesischen Statue nicht zu entsprechen.

[14]) Vgl. z. B. Gerhard, Ant. Bildw. XXVIII.

[15]) Röm. Hochz. u. Ehedenkm. p. 45 Anm. 81.

[16]) Eine Bemerkung, die zuerst von Dilthey a. a. O. p. 24 gemacht worden ist. Auf unserem Relief sind zwar die Hände ergänzt, müssen aber doch auch ursprünglich vereinigt gewesen sein. Vielleicht hing nur die Hand des Admet — eine Bruchstelle am rechten Schenkel des Hymenaios scheint darauf zu führen — etwas tiefer herab.

[17]) A. a. O. p. 24.

[18]) Wenn auch auf einer Lampe bei Passeri (Lucern. fict. I, 37) die Braut dem Bräutigam die linke Hand reicht, so ist dies mit Stephani (C. R. 1861, p. 90) wol unzweifelhaft nur als „ein Versehen des Verfertigers" zu erklären.

Haltung des Bräutigams überein, der nicht freudig auf die Braut zuschreitet oder ihr liebend entgegenschaut, wie sonst auf Hochzeitsdarstellungen [19]), sondern sein Haupt nach der entgegengesetzten Seite neigt und den Eindruck macht, als stehe er unter dem Einflusse einer höheren Macht, die seinen Geist gefangen nimmt [20]). Das ihn bedrohende Missgeschick, nämlich die Auflösung der eben einzugehenden Ehe [21]), ist dann vom Künstler trefflich in der zwischen dem Paare stehenden Figur des Hymenaios — eines zarten Mellepheben mit langlockigem Haar, durch welches ein Band geht, und einem leicht umgeschlagenen Mantel — ausgedrückt, welcher im Begriffe ist, die Hochzeitsfeier zu verlassen und die noch stark lodernde Fackel der Erde zuzukehren. Man hat in dieser Figur Eros als Todesgenius zu erkennen geglaubt und der auf Medeasarkophagen [22]) häufigen bekränzten Jünglingsgestalt gleichgestellt, welche nach Feuerbach [23]) gewiss richtig für ein Symbol der Hochzeitsfeier und der darauf folgenden traurigen Katastrophe erklärt worden ist. Allein man hat dabei völlig die starke Verschiedenheit beider Figuren von einander übersehen: dort ein ruhig dastehender Jüngling von weichen Formen mit Mohnköpfen in der Hand, der das bekränzte Haupt schwermuthsvoll und müde neigt und ohne ein Zeichen der Bewegung der Handlung beiwohnt, gleichsam als ahne er selbst den Todesschlaf, der seine Geliebten erwartet, hier ein schlank gewachsener Knabe voller Leben und Bewegung, — man betrachte die schön geschwungene Linie, die sich von der rechten Achsel bis zur Ferse den Körper begrenzend herabzieht — der nur wie unschlüssig den Oberkörper nach rechts wendet, aber, während er diese Bewegung macht, schon den Kopf aufmerksam und mit fröhlich lachendem Ausdruck, wie auf dem Originale deutlich zu erkennen ist, wieder nach links zurückwendet, gleich als riefe ihm der links neben Admet befindliche Jüngling eine freudige Nachricht zu und fordere ihn auf, in seine frühere Stellung zurückzukehren. Niemand wird in dieser frischen, leicht hinschreitenden und von jeder Schwermuth entfernten Gestalt den Todesgenius erblicken wollen, wie er der unheilvollen Hochzeit auf Medeasarkophagen beiwohnt, obgleich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen bleibt, dass er vielleicht eine für unsere Darstellung des Admetosmythos vorgenommene Umbildung jener Figur ist. Es würde dies nur den Beweis dafür liefern, wie wenig sich der Künstler unseres Reliefs mit hergebrachten Typen von allgemeiner Bedeutung begnügt hat, sondern wie er jeder Gestalt einen der bestimmten Handlung genau entsprechenden Charakter gegeben hat, und es würde dieser Umstand ferner den Schluss erlauben, dass das Relief oder das ihm zu Grunde liegende Original — denn an eine Originalarbeit zu denken, verbietet die etwas trockene Ausführung, welche mit der frischen Erfindung der Figuren im Widerspruch steht — aus guter griechischer Zeit stammt, als die Kunst noch im Vollbesitze ihrer Kraft selbständig und ohne Rücksicht auf bloss äusserliche Wirkung aus dem inneren Kerne des Mythos heraus Gestalten schuf. —

Wer ist nun aber der Jüngling mit dem kurzen, krausen Haar und der umgeworfenen Chlamys, die, um den rechten Arm zurückgeschlagen, fast den ganzen Körper unbedeckt lässt? Wenn Dilthey in ihm einen *νυμφαγωγός* erkannte, welcher erschrocken über die vorauszusetzenden Schlangen die linke Hand erhebt, so kann mit dieser Erklärung nicht das Richtige getroffen sein, da weder ein Gegenstand des Schreckens vorhanden, noch die Geberde des Schreckens wirklich dargestellt ist. Vielmehr ruht ja der linke Arm mit dem Ellenbogen ruhig auf dem Pfeiler auf [24]), während die Hand auf die von links her sich nahende Alkestis hinweist, und die Rechte eine Bewegung

[19]) Vgl. Arch. Zeit. 1851, Taf. 26.

[20]) Auch in der Euripideischen Alkestis kehrt der Gedanke, dass der Tod der Alkestis das Verhängniss eines Gottes war, mehrmals wieder; vgl. v. 284 ff. 297 u. s. w.

[21]) Die plötzliche Trennung der Neuvermählten durch die an Admet gestellte Forderung, zu sterben, hat doch wol erst die spätere Sagendichtung dadurch zu begründen gesucht, dass sie angab, Admet habe vergessen, der Artemis bei der Hochzeit zu opfern.

[22]) Z. B. Labus, Mus. d. M. I, Tab. IX. Vgl. Dilthey a. a. O. p. 23.

[23]) Vatican. Apollo p. 334.

[24]) Da sich Hand und grösster Theil des Oberarmes erhalten haben, sind die Ergänzungen unzweifelhaft die richtigen.

macht, welche nichts anderes sagt, als: „komm zurück!“ Dass aber diese Bewegung in der That nur dem Hymenaios gilt, darüber hat der Künstler jeden Zweifel entfernt dadurch, dass er die beiden Köpfe des Jünglings wie des Hymenaios nicht gerade ins Profil — denn dann hätte sich ihre Bewegung auf den zwischen ihnen stehenden Admet[25]) bezogen —, sondern vielmehr etwas schräg nach dem Hintergrunde zu gewandt und dadurch die Täuschung erweckt hat, als redeten Beide mit einander hinter dem Rücken des Admet. Damit fällt denn auch Petersen's Annahme[26]) als sei der Jüngling ein Bote, welcher soeben eintretend dem Admet eine schlimme Nachricht, die Verkündigung des Schicksalsspruches, überbringe, abgesehen davon, dass das fröhlich lächelnde Gesicht des Hymenaios an nichts weniger als eine schlimme Botschaft denken lässt. Die richtige Deutung des Jünglings scheint nicht fern zu liegen, und es ist auffallend, dass Petersen, welcher selbst bemerkt, den Boten bezeichne die über den Arm geworfene Chlamys, eine Tracht, die hurtiges Schreiten erleichtere „und darum dem Hermes eigen“ sei, an der Deutung auf Hermes vorbeiging, zu dem doch die umgeworfene Chlamys nicht minder wie das kurze krause Haar und die schön gewachsene Gestalt vortrefflich passen. Die Anwesenheit des Herakles, welche der allgemeinen Ueberlieferung entsprechend auch auf unserem Relief darauf hindeutet, dass er Alkestis zurückgeführt hat, kann der Deutung auf Hermes nicht entgegenstehen, da dieser ebenso wenig wie Peitho und Hymenaios in den Mythos handelnd eingreift, sondern nur der religiösen Vorstellung, nach welcher der Gott die Todten geleitete, zum Ausdrucke dient[27]). Hermes also ist es, welcher als Seelenführer und Vermittler zwischen Ober- und Unterwelt das Nahen der durch des Herakles Hilfe aus dem Tode wiederkehrenden Alkestis anzeigt und nun den Hymenaios auffordert, umzukehren und die Fackel wieder emporzurichten, wobei man unwillkürlich an die Verse (1157f) der Euripideischen Alkestis denkt:

νῦν γὰρ μεθηρμόσμεσθα βελτίω βίον
τοῦ πρόσθεν.

Der Hauptgedanke der Darstellung liegt also nicht eigentlich in der Trennung der Gatten — diese war ja der Ueberlieferung nach nur eine vorübergehende —, sondern vielmehr in der Wiederherstellung der Ehe durch die Treue der Gattin, welcher auf die Oberwelt zurückzukehren vergönnt war, und diese so dargestellte Begebenheit ist nun in ächt griechischem Geiste durch die Anwesenheit der übrigens dem Brautpaar nicht sichtbaren drei göttlichen Wesen, der Peitho, die wieder in ihre Rechte eintritt, sowie des Hymenaios und Hermes, auf ein ideales Gebiet versetzt.

Was das rechts befindliche Fragment der nach rechts gewandten (wol männlichen) Figur bedeute, wage ich nicht zu errathen, da ja nicht einmal die Möglichkeit ausgeschlossen bleibt, dass dieselbe mit der erhaltenen Darstellung in gar keinem Zusammenhang stand. Vorausgesetzt, dass Letzteres nicht der Fall war, so würde sich aus dem Admetosmythos wol nur die der Hochzeit vorangehende Begebenheit, d. h. die Werbung um Alkestis beim alten Pelias und die Vorführung des von Eber und Löwe gezogenen Gespannes als für die bildliche Darstellung geeignet empfehlen[28]). Allein es ist gerathen, bei dem fragmentarischen Zustande jener Figur sich jeder Vermuthung zu enthalten und statt dessen mit einigen Worten das Verhältniss des Reliefs zur schriftlichen Ueberlieferung so wie die Zeit seiner Entstehung anzudeuten.

Mit dem Inhalte der Euripideischen Alkestis, welche für uns die Hauptquelle des Mythos bildet, hat unser Relief, wenn man von der Anwesenheit des Herakles absieht, so gut wie nichts gemein und steht somit im Gegensatze zu den beiden römischen Sarkophagreliefs[29]), deren umständliche, aber wenig übersichtliche Darstellungen des Mythos, wie

[25]) Die starke Beschädigung seines Kopfes erlaubt leider nicht, die Bewegung desselben ganz sicher zu stellen.

[26]) A. a. O. p. 116.

[27]) Ebenso wird in der Euripideischen Alkestis die Seele der Gestorbenen dem Hermes Chthonios empfohlen, v. 743:

. . . . . πρόφρων σε χθόνιός θ' Ἑρμῆς
Ἅιδης τε δέχοιτ'.

[28]) Vgl. Mon. d. I. VI, LIII, 3.

[29]) Abgebildet bei Zoega Bassir. I, XLIII und Gerhard, Ant. Bildw. XXVIII.

Petersen nachgewiesen hat;[30]) deutlich die Einwirkung des Euripideischen Stückes verrathen und vor Allem grossen Nachdruck auf die den Mittelpunkt des Ganzen einnehmende Sterbescene legen, die ja auch in der Tragödie des Euripides ein Hauptinteresse in Anspruch nimmt. Es ist aber kaum zu bezweifeln, dass dieser Dichter die ursprüngliche Form des Mythos erweitert oder verändert hat, und besonders möchte ich ihm die Einführung der beiden Kinder[31]) in die Sage zuschreiben, was die Sterbescene des Dramas zwar pathetischer und rührender machen musste[32]), aber doch wenig zu der öfter sich wiederholenden Klage, dass Alkestis in der Blüthe der Jahre hingerafft werde[33]), stimmen will. Vielleicht hängt auch mit diesem Umstande die Wendung des Euripides zusammen, dass Alkestis ihr Schicksal voraussah[34]) und es ruhig und gefasst erwartete[35]); aber gewiss älter ist der Zug der Sage, dass die Trennung der Gatten unmittelbar nach der Hochzeit erfolgte, und auf eine solche Quelle muss auch unser Relief zurückgehen. — Dass sich in der That neben dem Stücke des Euripides auch eine diesem nicht entsprechende Wendung des Mythos erhalten habe, beweist u. a. ein römisches, mit der Inschrift

ADMETVS ET AL[illegible],

an deren Aechtheit zu zweifeln kein Grund vorliegt, versehenes Grabrelief aus weissem Marmor (b. 0,87; h. 0,60), welches sich im Hofe des Uffizio Municipale zu Aquileja befindet, und von dem mir eine durch Hrn. Prof. Conze's Güte mitgetheilte Skizze vorliegt. Von dem Relief ist die untere linke Ecke, der untere Theil der beiden dargestellten Figuren weggebrochen und auch sonst Einiges beschädigt, doch erkennt man deutlich rechts eine mit Chiton und auf dem Kopfe ruhendem Obergewande bekleidete Frau (Alkestis, n. l.), welche den leise geneigten Kopf auf die rechte Hand gestützt hat, sowie links von ihr einen nackten (oder mit Chlamys über der linken Schulter bekleideten?) Mann (Admetos, n. r.), welcher in der Linken einen Stab hält und zwei Finger der rechten Hand wie in einem Redegestus erhebt. Die durch die Inschrift im Allgemeinen gesicherte Bedeutung kann im Einzelnen wol nur so aufgefasst werden, als verkündige Admet den Schicksalsspruch, während in Alkestis, die ihm mit nachdenklich geneigtem Haupte zuhört, der Entschluss reift, für den Gatten in den Tod zu gehen. Für diese Scene kann das Drama des Euripides natürlich ebensowenig als Quelle angenommen werden, wie für unser Relief, und es beweist also dieser Umstand, dass sich eine von jenem abweichende, uns literarisch nicht überlieferte Wendung des Mythos noch in römischer Zeit erhalten hatte. Möglich ist, dass auch das Relief des Palazzo Rinuccini, welches übrigens sicher nicht zu einem Sarkophage gehörte[36]), wie Petersen aus der Zeichnung des Pighius schloss[37]), in römischer Zeit[38]) nach einem griechischen Vorbilde angefertigt worden ist, während das Original, wie bereits oben angedeutet wurde, seiner Erfindung nach auf die beste griechische Zeit hinweist, auf keinen Fall jünger als das vierte Jahrhundert und vielleicht gar attischen Ursprungs ist. Letzteren wenigstens scheint mir die einfach zarte, jedes Beiwerks entbehrende und doch durch die ausdrucksvollen Bewegungen der Hände und Köpfe so durchaus klare und in sich abgeschlossene Darstellungsweise zu verrathen.

Florenz, Mai 1875. HANS DÜTSCHKE.

30) A. a. O. p. 107 f.

31) Eine ältere Erwähnung des Eumelos, eines Sohnes des Admet und der Alkestis, findet sich bei Homer nur im Schiffskatalog B, 712.

32) Man vgl. besonders v. 305 ff.

33) Vgl. v. 316 f.:

μή σοί τιν' αἰσχρὰν προσβαλοῦσα κλυδόνα
ἥβης ἐν ἀκμῇ σοὺς διαφθείρῃ γάμους,

und die Worte des Chors, v. 470 f.:

σὺ δ' ἐν ἥβᾳ νέᾳ προθανοῦσα φωτὸς οἴχει.

34) Vgl. besonders v. 158 f.:

ἐπεὶ γὰρ ᾔσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
ἥκουσαν, κτλ.

35) Vgl. v. 171 ff.; 284 ff.

36) Dazu wäre dasselbe zu kurz und schmal.

37) A. a. O. p. 110.

38) Auf diese weist auch die etwas starke Relieferhebung hin.

ÜBER DEN SARKOPHAG VON WILTONHOUSE.

Brunn hat in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie (Phil. hist. Kl. 1875, S. 21 ff.) zwei Triptolemos-Denkmäler, die Schale von Aquileia und den Sarkophag von Wiltonhouse, einer neuen Besprechung unterworfen. Während mir diese hinsichtlich des ersteren in allem Wesentlichen das Richtige getroffen zu haben scheint, kann ich dies von dem zweiten nicht zugestehen. Das lebhafte Interesse, welches ich an der Erklärung dieses ebenso wichtigen als schwierigen Denkmals genommen habe und nehme, wird eine Untersuchung der von Brunn gegen meine Deutung erhobenen Einwände und eine Prüfung seiner Erklärung meinerseits rechtfertigen.

Zunächst habe ich meine Stellung zu der Deutung dieses Denkmals zu präcisiren, da B. selbst über diese im Unklaren zu sein scheint, wenn er sagt: „für den Sarkophag von Wiltonhouse hat man in neuester Zeit vom philologischen Standpunkte aus eine Erklärung in der Poesie der Orphiker gesucht (Förster, Raub der Persephone S. 264). Die Gruppe links, das ansprengende Zweigespann, wird auf die Anodos der Kora bezogen u. s. w." Ich selbst habe nur für einzelne Nebenfiguren neue Deutungen vorgeschlagen und die poetische Quelle, aus welcher die Darstellung des Ganzen geflossen sei, aufzuzeigen gesucht; denn über die Hauptdarstellung, die Aussendung des Triptolemos, kann kein Zweifel sein und die Deutung der Mittelgruppe als Demeter und Persephone, endlich die Beziehung der linken Seitengruppe auf die Anodos der Kora fand ich vor: erstere bei Wieseler und Conze; letztere war, nachdem bereits der erste Erklärer de Boze die Wagenlenkerin als Persephone — nur ohne Beziehung auf die Anodos — gefasst hatte, zuerst von dem Altmeister der Archäologie, Welcker (Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst S. 102) ausgesprochen und von fast allen Archäologen, welche auf das Denkmal zu sprechen kamen, gebilligt worden, insbesondere von O. Müller, Gerhard, Stephani, Wieseler, zuletzt von Brunn's Schüler Strube (Studien über den Bilderkreis von Eleusis S. 59). Nur O. Jahn (Arch. Beitr. S. 59 u. 88), gegen dessen Standpunkt „der philologischen Methode der Interpretation" sich Brunn's Aufsatz im Allgemeinen richtet, hat, gerade wie Brunn, an Stelle der Kora die Selene gesetzt, nur dass er annahm, es habe dieser in der ursprünglichen Composition auf der r. Seite Helios gegenübergestanden. Mir aber schien einerseits eine solche „kosmische" Selene hier in mancher Hinsicht befremdlich, andrerseits die innere Beziehung zwischen der Anodos der Kora und der Aussendung des Triptolemos so bedeutungsvoll, dass ich — gleich Stephani — nicht lange schwanken zu können glaubte, für welche Deutung ich mich zu entscheiden hätte — mit welchem Recht, das soll sich jetzt zeigen.

Nicht zutreffend ist gleich der erste Satz: „die Gruppe links wird auf die Anodos der Kora bezogen, die in Attica stattfinde; denn des Attribut der unter den Rossen gelagerten Frauengestalt, ein Kranz von Trauben im Haar, weise auf ein Weinland." Denn der Hauptgrund, weshalb ich dem zuerst von mir selbst (S. 264) gebrauchten allgemeinen Namen Gaia den spezielleren Attika vorziehen zu müssen glaubte, liegt nicht in den Trauben, sondern im Mythus, welcher die Anodos nach Attika verlegt[1]). Dieser Grund würde bestehen auch ohne das Vorhandensein des Weinblattes und der Trauben im Haar. Diese Attribute passen aber für die Göttin von Attika. Denn welche Rolle der Weinbau im Bewusstsein der Attiker spielt, geht allein schon aus der Menge der auf ihn bezüglichen attischen Feste hervor. Ausserdem erinnere ich nur an Soph. Oed. C. 617 ff. Und gerade der Umstand, dass es sich hier nicht

[1]) Es ist dieselbe Sachlage wie bei Benennung des Flussgottes in der Darstellung der ἁρπαγή als Pergeus (Raub der Pers. S. 160. 179.)

um einen auf Athena bezüglichen, sondern dem demetreisch-dionysischen Kreise angehörigen Mythos handelt, dass Dionysos, welchem Attika den Weinbau verdankt, in unmittelbarer Nähe steht, kann die Wahl der Attibute des Weines bedeutungsvoller erscheinen lassen, als z. B. die Wahl eines Olivenkranzes. Auch das Lokal der folgenden Scene ist als Attika charakterisirt dadurch, dass diese von einem Wein- und einem Oliven-Stamme (Michaelis, Arch. Zeit. XXXII, 65) eingefasst ist.

„Doch das ist Nebensache. Wichtiger ist das Zweigespann. Schon am Hofe der Olympier herrschten bestimmte Gesetze der Etikette. Zum Urtheil des Paris fahren Athena und Aphrodite von zwei Schlangen und zwei Eroten gezogen, Hera dagegen, die Königin, selbst bei diesem Anlass auf glänzendem Viergespann (Conze, Heroen und Göttergestalten I. 102). Und Kora, die Königin der Schatten, sollte bei ihrer solennen jährlichen Auffahrt sich nur eines Zweispänners bedienen?“ Ein Etikettenstreit hat immer etwas sehr missliches; hier aber lässt er sich durch die Autorität dessen, welcher die Etikette am Hofe der Olympier und im Reiche der Schatten jedenfalls besser als wir kannte, endgültig entscheiden: Homer erkennt die von Brunn statuirten Gesetze der Etikette nicht an, denn er lässt auf einem Zweispänner fahren den König des Olymps (Il. ϑ 41), die Königin (Il. ε 768), den Herrscher des Meeres (Il. ν 23). Und auch die Künstler haben sich in dieser Beziehung keinen Zwang angethan. Demeter z. B. fährt meist zwei-, zuweilen aber auch (wie bei Callim. h. in Cer. 122) vierspännig. Wie es nun Persephone im Allgemeinen hierin gehalten habe, das wissen wir nicht. Wenn sie aber auf der Vase del Vasto es nicht verschmäht hat zu Fuss emporzusteigen, so sollte ich meinen, würden wir sie durch einen Zweispänner nicht beleidigen. Und diese Furcht ist wirklich umsonst: denn Persephone *ist auf einem Zweigespann* — dem ihres Gemahls Hades — aus der Unterwelt emporgefahren, wenn wir dem einzigen Zeugniss, welches uns über die Zahl der dabei benutzten Pferde unterrichtet, hierin nicht den Glauben versagen wollen, dem homerischen Hymnos auf Demeter V. 379

σεῦε διὲκ μεγάρων· τὼ δ᾽ οὐκ ἄκοντε πετέσθην

Nur um diese eine mythische Fahrt der Persephone handelt es sich bei der in Rede stehenden Deutung.

„Die ganze Gruppe findet sich bekanntlich so gut wie unverändert auf Endymionsarkophagen zur Darstellung der von ihrem Geliebten wegeilenden Selene, für welche das Zweigespann ebenso typisch ist, wie für Helios das Viergespann. Mögen da und dort verwandte, aber doch meistens nur fast, nicht wirklich gleiche Motive von antiken Künstlern in verschiedener Bedeutung verwendet worden sein, so ist es doch Willkür, so lange nicht die zwingendste Nothwendigkeit vorliegt, einer so bekannten, nach keiner Seite modificirten Gruppe einen ganz neuen Sinn unterlegen zu wollen.“ Dem gegenüber habe ich zunächst durchaus in Abrede zu stellen, dass sich die ganze Gruppe so gut wie unverändert als Darstellung der von ihrem Geliebten wegeilenden Selene finde. Denn eine solche Gruppe kann überhaupt nicht eine *Wegeilende* darstellen aus dem einfachen schon von Stephani geltend gemachten Grunde, weil die vor den Pferden stehende Figur dieselben *parirt*. Thatsächlich findet sich jene die Pferde parirende Figur auf den Endymionsarkophagen vor dem Gespann der zu *Endymion herabsteigenden* Selene (Gerhard, Ant. Bildw. T. XXXVI. XXXVIII. Clarac Mus. de sculpt. T. 165 N. 437. Arch. Zeit. 1862 T. 159). In der Darstellung der von ihrem Geliebten wegeilenden Selene läuft, wie natürlich, diese Führerin mit und vor dem Gespann (Gerh. a. a. O. T. XXXVI), erscheint demnach ganz anders als hier. Aber auch die Lenkerin des Gespanns zeigt eine Haltung, welche von der der wegeilenden Selene verschieden ist (vergl. Gerh. T. XXXVI u. XXXVII): sie zieht die Zügel an, offenbar um die Pferde zum Stehen zu bringen. Es bedarf demnach nicht noch des Hinweises auf das Fehlen der Mondsichel an der Lenkerin, auf das Fehlen der Schulterflügel an der Führerin, auf das Fehlen des fackeltragenden Flügel-Knaben über dem Gespann, um anzuerken-

nen, dass wir es mit einer stark modificirten Gruppe zu thun haben. Ist aber diese Modification anerkannt, dann steht auch nach Brunn's Ansicht der Annahme einer Entlehnung nichts entgegen [2]). Je seltner die Anodos der Kora Gegenstand für die bildende Kunst geworden war, um so leichter erklärt es sich, wenn in später Zeit ein Künstler, welcher diese darzustellen hatte, die geläufige Darstellung des Besuchs der Selene auf Erden benutzte.

Aber auch wer diese Modification nicht zugestehen wollte, muss von Brunn's Standpunkt aus von Selene an dieser Stelle absehen „wenn die zwingendste Nothwendigkeit dazu vorliegt.“ Und dies war und ist für mich der Fall. Niemand wird gegen die Behauptung Widerspruch erheben: weder eine von Endymion wegeilende, noch eine zu ihm niedersteigende Selene passt dem Gedanken nach zur folgenden Scene, der Aussendung des Triptolemos. Brunn selbst giebt S. 25 die Beziehung auf Endymion vollständig auf und nimmt einfach die über die Erde emporsteigende, also ganz wie Jahn, die kosmische Selene an. Für diese aber ist die hier erscheinende Gruppe erst recht nicht typisch. Schon dass sich auf keiner der hierher gehörigen Darstellungen einer solchen Selene (O. Jahn Arch. Beitr. S. 79 sq.) eine Führerin des Gespanns findet, ist von Wichtigkeit; noch mehr aber, dass auch die Stelle und die Dimensionen unserer Gruppe mit denen, welche die kosmische Selene in entsprechender Weise zeigen, nicht in Einklang stehen. Die Darstellungen, welche den kosmischen Helios und die kosmische Selene zeigen, zerfallen in 2 Klassen: in solche, welche Ereignisse des Olymps resp. die capitolinische Götterversammlung und in solche, welche Ereignisse der Erde darstellen. In der ersteren sind Helios und Selene mit den übrigen Göttern in gleichen Dimensionen gehalten und auf dieselbe Basis gestellt; auf den Darstellungen der zweiten Klasse dagegen erscheinen sie, wie natürlich, in der Höhe und dem entsprechend in kleineren Dimensionen. Da die Darstellung unseres Sarkophags — auch nach Brunn's Ansicht (S. 25) — der zweiten Klasse angehört, müsste auch Selene nicht den übrigen Figuren gleichgestellt, sondern, wie beispielsweise an den Sarkophagen, welche die Schöpfung des Menschen durch Prometheus darstellen, in der Höhe und in kleineren Dimensionen erscheinen. Auch der Jupiter der Schale von Aquileja, welchen Brunn zum Vergleich heranzieht, sitzt hoch oben in halber Figur. Wenn aber am Münchener Mosaik Sol in Mitten des Zodiacus steht, so kann darin nichts weniger als eine Parallele zu dieser Darstellung gesehen werden.

Ich muss also, nach wie vor, von Selene absehen und an der Anodos der Kora festhalten.

Um zur Mittelgruppe überzugehen, so lässt Brunn die Deutung der Figur, welche der Demeter die Hand reicht, als Persephone nicht gelten, besonders deshalb, weil diese Gestalt „durch ihr ländliches Kopftuch von der Würde einer oberen Göttin weit absteht.“ Wenn sie ein solches hätte, würde ich dies meiner Gewohnheit gemäss in meiner Beschreibung, für welche ich die erste genaue für das Corpus der Sarkophage gemachte Zeichnung benutzen konnte, gesagt haben; aber sie hat keines, ihr Haar ist hinten geknotet, wie die mir vorliegende Durchzeichnung ausweist. Ein wallendes Gewand, wie in der Anodosscene, würde hier zu ihrer ruhigen Stellung nicht passen. Entsprechende Verschiedenheit in der Gewandung einer mehrmals vorkommenden Figur findet sich auch sonst auf Sarkophagen, z. B. hat am Persephoneraub-Sarkophag des Soane-Museums die überraschte Persephone ein Bauschgewand, die entführte nicht. Dagegen habe ich anzuerkennen, was Brunn über das Motiv dieser Figur bemerkt, dass sie im Begriff sei, sich von Demeter abzuwenden und dieser die Hand reiche

[2]) Die Frage, in welchem Umfang und seit wann derartige Entlehnungen in der alten Kunst stattgefunden haben, scheint mir nach den Bemerkungen von Welcker A. D. I, 246, Jahn Arch. Beitr. S. 179, Helbig, Unters. über die campan. Wandmalerei S. 6 u. a. erneuter Untersuchung in hohem Maasse würdig. Von Sarkophagen will ich hier nur auf den Sarkophag von Ostia (Gerhard A. B. T. XXXVI) hinweisen, an dessen Deckel die Gruppirung von Aphrodite und Adonis für Selene und Endymion benutzt ist, desgl. auf den matteischen Sarkophag (Mon. Matt. III, 32 u. 33), an welchem Mars und Rhea Silvia wie sonst Ares und Aphrodite (Gerhard A. B. T. CXVIII) dargestellt sind.

„nicht einfach zum Abschied, sondern um das Versprechen zu bekräftigen, dass es sich um eine Trennung nicht für immer, sondern auf Wiederkehr handle.“ Nur folgt für mich daraus nicht, dass diese Figur die Hore des Herbstes sei. Zunächst dürften Aehren nicht das passende Symbol der Hore des Herbstes sein, wenn, wie Brunn meint, die Hore des Sommers die Sichel hält. Doch das ist Nebensache. Aber die Figur ist auch nach Stellung und Bildung für eine solche zu bedeutend, und endlich heisst dies sie in eine Situation versetzen und ihr eine Rolle vindiciren, welche sie nirgends hat. Ein derartiger Abschied von Demeter ist allein bezeugt und passend für Persephone, an welcher Benennung ich festhalten zu müssen glaube — vorausgesetzt, dass sich dies Motiv mit der Aussendung des Triptolemos verträgt. Allerdings tritt in den spärlichen Resten der litterarischen Ueberlieferung, welche die Schenkung des Getreidesamens an Triptolemos mit dem Raube der Persephone in innere Verbindung bringen, dies Ereigniss schon dann ein, als Demeter von Triptolemos die Entführung der Persephone durch Pluton erfahren hat; unleugbar aber tritt uns auf Denkmälern die Version entgegen, dass Demeter den Triptolemos erst aussendet, nachdem sie die Tochter wirklich wiedererlangt hat. Denn auf zahlreichen, zum Theil schon alten Vasenbildern ist Persephone, wie hier durch Aehren charakterisirt, bei dieser Aussendung zugegen. Demnach wird niemand daran Anstoss nehmen, dass hier die Aussendung des Triptolemos gar mit ihrem Abschied von Demeter in Verbindung gebracht wird: ist dieser doch nicht ein Abschied für immer, sondern enthält die sichere Gewähr des Wiedersehens. Mehr als ein Ausgangspunkt lässt sich für diese Auffassung denken. Ein naturalistischer: es lag nahe Triptolemos als den Heros Eponymos aller Sämänner, seine Aussendung demnach als ein Ereigniss des Herbstes zu fassen und so mit dem Abschied der Persephone von Demeter, als einem ebenfalls im Herbst stattfindenden Ereigniss in Zusammenhang zu bringen. Ferner kann das Motiv ein künstlerisches gewesen sein: der Abschied bildet ein passendes Gegenstück zur Anodos und mit diesem ein schönes Sinnbild des Scheidens und Wiedersehens trauter Seelen.

Wie bezüglich der im Hintergrunde zwischen Persephone und Triptolemos stehenden Figur, welche ich Dysaules genannt habe, geleugnet werden kann, dass in ihrer Erscheinung etwas liege, was zu dieser Benennung berechtige, darüber habe ich bereits mit Verweisung auf den Eindruck, welchen die Figur auf Andere gemacht hat, in der Arch. Zeitung XXXII, 105 meine Verwunderung ausgesprochen. Hier will ich nur an die Worte erinnern, mit welchen Brunn später von dieser von ihm nicht benannten Figur spricht: „ein aller Idealität baares Aussehen.“ Dies passt sehr gut auf Dysaules, den *γηγενής* und Repräsentanten der die demetreische Wohlthat noch entbehrenden Menschen. Durch seine Stellung ist er zu Triptolemos, welcher sein Sohn ist, in Beziehung gesetzt. Auf dem Namen will ich nicht bestehen: es kann auch Keleos sein, welcher in späterer Zeit (Schol. z. Aristid. Panath. 105, 11) wieder an Stelle des Dysaules getreten ist und hier vielleicht noch passender angenommen wird, da er selbst für seine Mitwirkung an der Auffindung der Tochter von Demeter mit Ackergeräthschaften belohnt wurde (Verg. Georg. I, 165 m. Scholl.), überdies auch auf älteren Darstellungen der Triptolemos-Aussendung, wenn auch in anderer Rolle, zugegen ist.

In der ihm entsprechenden weiblichen Figur zwischen Demeter und Persephone glaubte ich seine Frau Baubo zu erkennen. Die Aehren, welche sie hält, stehen nicht, wie Brunn meint, mit ihrer Rolle im Mythus in Widerspruch, sondern können als eine Andeutung des *σῖτος*, welchen Demeter ihren Wirthsleuten schenkt, also ebenso wie die Samenkörner, welche Triptolemos hält, gefasst werden. Wir brauchten also nicht einmal zur künstlerischen Prolepse unsere Zuflucht nehmen. Brunn vermisst ferner das charakteristische Wesen der Baubo. Nun ob die antike Kunst für Baubo überhaupt einen Typus geschaffen, wissen wir nicht; sicher kennen wir ihn nicht. Oder ist eine Figur wie *Ann. d. I.* 1843 tav. E wirklich als Baubo gesichert? Gewiss ist, dass der hier gewählte Moment der Darstellung

keinen Anlass bot die Figur indecent oder obscön zu bilden. Auch liesse sich hier wieder an Stelle der Baubo die Metaneira setzen.

Im Ganzen aber tritt die Figur, wie im Mythus, so auch in dieser Arbeit zurück, so dass wir über ihre Bildung gar nicht völlig ins Klare kommen können. Sollte das in ihrem Haar sichtbare Stück Kranz aus Eicheln bestehen, so wäre dies allerdings ein für die Frau des Dysaules charakteristisches Attribut. Indessen wage ich dies nicht zu behaupten, bin vielmehr, wenn sich die Wahrnehmung als richtig herausstellt, dass dem Kopf ein gewisses Maass von Idealität innewohnt, wie es für Baubo nicht angemessen scheint, geneigt den Gedanken an diese aufzugeben und an eine dem demetreischen Kreise angehörige Göttin (Welcker Gr. Gött. III, 137) zu denken. Dagegen habe ich darüber keinen Zweifel, dass die Figur nicht mit Brunn als Hore des Winters aufzufassen ist. Denn mit dieser verträgt sich meines Erachtens weder das ärmellose Gewand, noch die Aehren in der Hand, noch der Kranz im Haar, welcher sicher nicht aus Schilf besteht: am allerwenigsten an diesem Denkmal, dessen Künstler am Deckel gezeigt hat, wie vortrefflich er sich auf die Bildung der Horen verstehe. Denn diese sind in Attributen und Gewandung so fein charakterisirt wie selten [3]).

Um nun zu der rechts von den Schlangen befindlichen Gruppe überzugehen, so nennt Brunn die drei letzten Figuren wie ich Hermes und Horen, setzt den ersteren aber in andere Beziehung zu der vor ihm stehenden Figur, in welcher er nicht, wie ich Aphrodite, sondern Persephone sieht, welche Hermes im Begriff sei in die Unterwelt zurückzuführen. Aber sollte wirklich die Mutter über dem Abschiede von der Herbst-Hore die Tochter so ganz ignoriren? Brunn selbst hat wenigstens die Entfernung, in welcher hier die Tochter von der Mutter erscheint, rechtfertigen zu müssen geglaubt; allein die Rechtfertigung selbst ist nicht befriedigend: „in dem Augenblicke, wo Triptolemos das Saatkorn der Erde vertraut, hat auch Proserpina die Mutter bereits verlassen.“ Gesetzt dies wäre richtig, Triptolemos ist hier noch gar nicht fort, sondern erst in Begriff den noch in Ruhe befindlichen Wagen zu besteigen. Aber wie kommt es, dass auf anderen Denkmälern, welche die Aussendung des Triptolemos darstellen, Persephone noch zugegen ist? Vor allen Dingen aber spricht gegen eine Wegführung der Persephone durch Hermes, wie Brunn sie hier annimmt, der Augenschein. Es kann jemand nicht ruhiger und gemächlicher stehen als dieser Hermes: er legt nicht nur seine Rechte auf die Schulter der einen, sondern auch seine Linke um die andere Nachbarin [4]) und schliesst so die sceptertragende Göttin und die Horen zu einer Gruppe zusammen.

Gegen meine Deutung bemerkt er: „ich überlasse es jedem, ob er die Deutung der ersten, durch ein Scepter charakterisirten Göttin dieser Gruppe als Aphrodite anerkennen will, für die nicht einmal ein genügendes orphisches Zeugniss beigebracht wird; wobei noch zu überlegen bleibt, wodurch denn die nahe Beziehung dieser Göttin zu dem neben ihr stehenden Hermes motivirt sein soll, der doch bei der angenommenen Gesammtdeutung nothwendig seine Stelle als einer der nächsten Begleiter der Kora bei der Anodos haben müsste“. Ich antworte darauf: mit Scepter findet sich Aphrodite auch sonst auf Sarkophagen: ich erinnere nur an Mus. Cap. IV, 55. Daraus dass sich ein direktes literarisches Zeugniss für die Anwesenheit der Aphrodite nicht findet, darf kein Grund der Ablehnung gemacht werden, besonders da die orphische Ueberlieferung des Mythus so überaus lückenhaft ist. Wie unrecht dies wäre, geht schon daraus hervor, dass auf anderen Denkmälern, welche die Aussendung des Triptolemos darstellen, und zwar auf späteren Vasenbildern, auch Aphrodite erscheint, noch dazu — wer möchte dies für bedeutungslos halten — wie hier, in Gemeinschaft mit 2 Horen (FΩPAI auf der apul. Amphora in Petersburg, Compte rendu p. 1862 pl. IV. Vgl. Strube Studien S. 15 sq.). Hermes aber erscheint gerade in der orphischen Poesie nicht als Führer der Persephone, sondern

[3]) Nur in den Füllhörnern zeigt sich das rein ornamentale Princip.

[4]) Demnach ist keine Aehnlichkeit mit dem Hermes beim Abschied der Eurydike.

an seine Stelle ist Hekate getreten, und dass er Persephone herabführe, ist nicht überliefert. Dass aber seine Gegenwart bei der Aussendung des Triptolemos nichts Befremdendes hat, können wiederum die Vasenbilder, z. B. der Krater aus Armento in Neapel (Heydemann N. 690), desgl. eine andere Neapler Vase (N. 3245) lehren [5]). Ersterer zeigt unter anderen dieselben Figuren, Aphrodite, Hermes, 2 Horen, wie hier, nur anders gruppirt. Die Zweizahl der Horen kann am wenigsten auffallen, wo es sich um einen attischen Mythos handelt. Wir dürfen die beiden Figuren, deren erste eine Pflanze (wahrscheinlich Getreide, s. Michaelis l. l.), die zweite eine Sichel hält, vielleicht geradezu mit den attischen Namen Thallo und Karpo (Paus. IX, 35, 2) benennen.

Endlich kann ich auch nicht mit Brunn in dem Knaben neben letzterer Figur, für welchen ich auf eine bestimmte Benennung verzichtet hatte, die Personifikation des Novus annus sehen. Erstens wie soll man glauben, dass Novus annus „dem Begriffe nach gewiss auch den Segen des Jahres im Allgemeinen bezeichnet" und dass dieser Novus annus durch einen Getreide-Zweig charakterisirt werde? Endlich wenn nach Brunn's Ansicht das Ausstreuen des Saatkornes durch Triptolemos, also der Herbst, den Ausgangspunkt bildet und „der Jahressegen erst nach Verlauf der vier Jahreszeiten zur Erscheinung gelangt", wie kommt es, dass dieser Jahressegen doch nicht hinter, sondern vor die Hore des Sommers gestellt ist? [6]) Dem gegenüber scheint mir, wenn ein bestimmter Name für die Figur verlangt wird, Plutos in jeder Beziehung, begrifflich, mythologisch, künstlerisch, — ich erinnere hinsichtlich des Motivs an τὴν Ἀθηνᾶν τὴν Ἐργάνην καὶ Πλοῦτόν οἱ παρεστηκότα Paus. IX, 26, 8 — vorzuziehen. Brunn selbst würde sich vielleicht für diese Benennung entschieden haben, wenn dieselbe nicht griechisch wäre. Denn für ihn hat die ganze Darstellung des Sarkophags nichts von griechischem Geiste, ist vielmehr durch und durch römisch: die dargestellten Figuren sind ihm nicht mehr die Persönlichkeiten des Mythus, sondern nur Träger von Begriffen; in dem Ganzen sieht er nicht mehr lebendige Handlung, sondern nur eine physikalische Allegorie.

Die Berechtigung dieser der meinigen entgegengesetzten Auffassung habe ich nunmehr zu prüfen.

Frage ich zunächst nach den Gründen, weshalb Brunn in dem Sarkophag den Ausdruck römischer Ideen sieht, so hat er solche anzuführen für unnöthig gehalten mit der Schlussbemerkung: „wird es nöthig sein die hier aufgestellten Deutungen noch weiter im Einzelnen durch eine Reihe von Citaten aus römischen Dichtern zu begründen?" Jedenfalls war es nothwendig, dass die Hauptsachen, Triptolemos als Personifikation des Herbstes, der Abschied der Herbst-Hore von Ceres, die gleichzeitig mit der Aussendung des Triptolemos durch Hermes erfolgte Herabführung der Persephone, der Herbst als Anfang des Jahres [7]) als römische Anschauung erwiesen würden. Dadurch dass gewissen Figuren römische Namen, wie Novus annus, gegeben werden, ist doch wahrlich nichts für römische Auffassung des Kunstwerkes erwiesen. Aber Brunn geht sogar in seinem Antagonismus gegen die Anknüpfung des Denkmals an griechische Darstellungen so weit, dass er eine Berücksichtigung der griechischen, auch der späten unteritalischen Vasenbilder, welche denselben Gegenstand darstellen, abweist, obwohl dieselben doch die Mehrzahl der auch von ihm hier erkannten Figuren vorführen [8]) — und dies alles weil er die Sarkophagdarstellung aus demselben Gedankenkreis hervorgegangen glaubt wie die bekannte Schale von Aquileja.

In dieser zeigt sich allerdings römischer Einfluss, und sie gehört, wie der Pariser Cameo, unter die Erzeugnisse höfischer Kunst. Aber eben der Charakter ihrer Darstellung ist von dem des Sarkophags so verschieden, dass sie nicht als

[5]) Auch an das archaistische Vasenbild (Gerhard Auserl. Vasenb. I, 41), auf welchem Hermes dem Wagen des Triptolemos vorangeht, möge erinnert werden.

[6]) Auf den Münzen des Commodus (Arch. Zeit. 1861 T. 147) schreitet der Novus annus sehr passend heran.

[7]) Das Umgekehrte, dass der Herbst der Schluss des Jahres sei, findet sich als römische Anschauung bei Varro de l. l. VI, § 8.

[8]) Die Neapler Vase N. 3245 zeigt auch, wie hier, Dionysos gegenwärtig.

Zeugen einer und derselben Auffassung gelten können. Zunächst ist dort gar nicht, wie hier, wirklich Triptolemos, sondern ein Römer als Triptolemos dargestellt; es ist dort nicht, wie hier, die Aussendung des Triptolemos, sondern die Darbringung eines Opfers Mittelpunkt der Darstellung, und zwar eines römischen Opfers unter Assistenz von *camilli* und *camillae*. Wo ist denn an unserem Sarkophag eine römische Figur zu sehen? Auf der Schale sitzt Ceres wirklich inaktiv wie ein Götterbild, hier dagegen in ausdrucksvoller Handlung. Noch mehr gilt dies von Jupiter dort, von der vermeintlichen Luna hier.

Von besonderer Wichtigkeit ist ferner die Frage, ob der Standpunkt, von welchem nach Brunn's Ansicht die Composition des Sarkophags zu beurtheilen ist, dass sie nämlich nicht einen wirklichen Mythus, sondern eine Allegorie, nicht eine lebendige Handlung, sondern römische Anschauungen über den Kreislauf der Natur darstelle, überhaupt den übrigen Denkmälern dieser Gattung gegenüber haltbar ist. Ich muss auch dies verneinen. Die von ihm angenommene Verflüchtigung des Mythus zu einem abstrakten Gedanken, dergestalt dass ein Künstler einen physikalischen oder meteorologischen Satz in das Gewand des Mythus gekleidet habe, ist, zum allermindesten in dem von ihm hier statuirten Umfange, auf keinem Sarkophag nachzuweisen. Es kommt wohl vor, aber auch nur auf Sarkophagen spätester Zeit, dass in eine mythologische Darstellung allegorische Nebenfiguren eingemischt werden — z. B. auf Prometheussarkophagen —, aber eine derartig allegorisch-physikalische Deutung der gesammten mythologischen Darstellung, wie Brunn sie von diesem Sarkophag giebt, wird heut an keinem Sarkophag durchführbar sein, will man nicht zu der veralteten Interpretation zurückkehren, von welcher E. Petersen *Ann. d. I.* 1860, 357 mit vollem Recht sagen konnte: *Riguardo poi alle rappresentanze mitologiche, chi vorrebbe per spiegarne l'uso ne' monumenti sepolcrali riandare sul loro vero o supposto significato fisico, insegnandoci p. e. che Ercole eseguendo le fatiche impostegli da Euristeo ci additasse l'eroe solare vincitore, ovvero che la strage de' Niobidi rappresentasse i cultori della luna superati? Chi vorrebbe seguire un tal metodo, non osserverebbe certamente le leggi dell' arte e dell' interpretazione.* Lassen wir die Sarkophage, welche Ereignisse des menschlichen Lebens darstellen, bei Seite und sehen wir ab von denen, welche Scenen aus dem Leben der Genossen des bacchischen Thiasos, der Nereiden, der Amoren und ähnliches enthalten, welche das Abbild des glücklichen Lebens im Jenseit vorführen, so stellt die grosse Mehrzahl der Sarkophagreliefs wirkliche Mythen dar als lebendige Handlungen, so wie sie die Dichter und zwar die späteren griechischen Dichter erzählt haben. Nur in ihrer Wahl zeigt sich eine Bezugnahme auf die Verhältnisse des Lebens, des Todes, des Jenseit, des Wiedersehens, dergestalt dass die Mythen in dem ihnen besonders charakteristischen Zuge zugleich ein Abbild jener Verhältnisse werden. So war die Darstellung des Raubes der Persephone, des Unterganges der Glauke, des Meleager, der Niobiden von Haus aus ein sinnbildlicher Schmuck des Grabes Frühverstorbener (beziehungsweise Tochter, Frau, Mann, Kinder); der Schlaf des Endymion oder der Ariadne ein Sinnbild des Todesschlafes, die Bestrafung der Klytaemnestra und des Aegisth, des Marsyas, des Aktaeon rief den Gedanken an die Qualen des Jenseit wach. Und nicht anders verhält es sich nach meiner Auffassung mit unserem Sarkophag. Der Abschied der Persephone wie des Triptolemos von Demeter ist ein Abbild des Scheidens im Tode, aber die Anodos der Persephone giebt der Hoffnung auf Wiedersehen ebenso schön Ausdruck, wie die verwandten Darstellungen der Wiederkehr der Alkestis, des Protesilaos, oder der Wiedervereinigung von Aphrodite und Adonis. Mit Rücksicht auf analoge Fälle (Petersen l. l. p. 363, mit dessen ganzer Auseinandersetzung ich mich in allem Wesentlichen einig sehe, ist daneben eine äusserliche Beziehung zwischen dem Triptolemos und dem verstorbenen Aurelios Epaphrodeitos nicht ausgeschlossen.

Dies sind die Gründe, welche mich bei aller Anerkennung der Anregung, welche ich auch diesem Aufsatz Brunn's verdanke, bestimmen seine eigene Deutung abzuweisen und an der älteren von mir befolgten mit einzelnen Modifikationen festzuhalten.

Breslau. RICHARD FÖRSTER.

ZEUS, POSEIDON UND NIKE.

Vasenbild aus Cervetri.

(Hierzu Taf. 10.)

Im Jahr 1872 fand ich in Rom bei dem Antikenhändler Celli einen grossen mit Gefässscherben gefüllten Korb, dessen Inhalt, frisch aus der Erde gekommen, nach des Besitzers Versicherung, die mir auch anderweitig bestätigt wurde, von den grossen Vasenfunden aus Cervetri herrührte. Ich suchte alle diejenigen Fragmente heraus, welche irgend eine leidlich erhaltene Malerei enthielten und es gelang mir so, ausser anderen minder bedeutenden Stücken erhebliche Reste von zwei grossen, zweihenkligen rothfigurigen Prachtvasen, welche beide eine fast gleiche Darstellung zeigen, zu erwerben und zusammenzustellen. Offenbar waren die Gefässe ins Grab geworfen worden, was der verschiedene Erhaltungsgrad sowie die zuweilen schon etwas abgeschliffenen Ränder der einzelnen Stücke beweisen [1]). Die Form der Gefässe ist nach dem einen erhaltenen Rest aus Taf. 10, 2 ersichtlich; die fast vollständige Hauptdarstellung aus den zusammengesetzten Fragmenten der anderen Vase zeigt dieselbe Tafel, 1 in natürlicher Grösse. Wir sehen im grossartigsten Styl die beiden auf zierlichen Sesseln thronenden Götter Zeus und Poseidon, beide durch die dunkelrothen Inschriften bezeichnet: ΖΕVΣ und ΝΟΔΙΕΣΟΠ, einander gegenüber, beide mit gleichem Kopfschmuck [2]), einem kleinblättrigen Kränz, der in eine Blume endet. Das Haar ist, wie bei alterthümlichen Kunstwerken nicht selten, z. B. auf Tetradrachmen von Syrakus (abweichend auf Münzen von Knidos und einem diesen ähnlichen Bronzekopf des Berliner Museums) hinten aufgebunden. Zeus hält das in eine Blume endende Scepter; ob Poseidon ein ähnliches Scepter oder den Dreizack hielt, ist leider bei dem an der entscheidenden Stelle fragmentarischen Zustand beider Gefässe nicht ersichtlich. In der anderen Hand halten beide Götter Schalen; Zeus libirt auf der minder gut erhaltenen Vase, Poseidon auf beiden aus tief gesenkter Schale, welche auf jener schwarz ist. Zwischen den Göttern steht, lang bekleidet und geflügelt, linkshin gewendet, Nike, (Ε)ΚΙΝ, das Kerykeion in der gesenkten Linken, in der Rechten ein kunstvoll gearbeitetes, mit Arabesken verziertes einhenkliges Giessgefäss, im Begriff, aus demselben in die von Zeus gehaltene Schale zu giessen. Der Styl der Gruppe ist ein sicher noch dem 5. Jahrhundert angehörender vollendet schöner, doch sind noch mancherlei Archaismen bemerkbar, namentlich in der Darstellung der Augen und dem sorgfältig behandelten faltenreichen Gewand. Die Darstellung der zweiten Vase war, soweit sich aus den Stücken schliessen lässt, fast genau mit der abgebildeten übereinstimmend, nur hatte Nike eine andere Haartracht und hielt den Heroldstab nicht wagrecht, sondern diagonal; auch die Stellung und Zeichnung der Flügel weicht ab; ferner goss, wie bemerkt, auch Zeus aus seiner Schale die rothe Flüssigkeit zur Erde. Die Beischrift der linksgewendeten Göttin ist hier ΝΙΚΕ, also ein Beweis, dass die wechselnde Recht- und Rückläufigkeit der Schrift in keinem Zusammenhang mit der Richtung der Figuren steht. Den vollkommen erhaltenen, an den Dionysos der alterthümlichen Münzen von Naxos in Sicilien erinnernden Poseidonkopf der zweiten Vase zeigt Taf. 10, 3. Auf der zum Theil noch vorhandenen Rückseite dieser Vase sehen wir minder schön ausgeführte weibliche Gestalten, die eine

[1]) Deshalb sind auch in der Abbildung die einzelnen Stücke getrennt dargestellt.

[2]) Dies beweist die entsprechende Scherbe der andern Vase mit dem Poseidonkopf Taf. 10, 3.

linkshin gewendete ein Giessgefäss, die gegenüber stehende eine Schale haltend und libirend. Saubere Palmetten zieren die Henkel und den Hals der Vase.

Die Darstellung der Gefässe: die spendende Nike zwischen den Schalen haltenden, thronenden und libirenden Göttern gewährt kein besonderes Interesse; es ist gewiss kein bestimmtes Ereigniss damit gemeint, sondern nur eine alltägliche Begebenheit im Götterleben. Wenn nun auch der mythologische Werth der Fragmente gering ist, so bieten sie doch auch abgesehen von dem stylistischen ein ganz besonderes Interesse dar, nämlich durch ihre Inschriften: IEVΣ, NOΛIƎΣOΠ, (Ǝ)ꓘIN auf der einen Vase, IEVΣ und NIKE (das Stück mit Poseidons Namen fehlt) auf der anderen, welche mit dem Styl der Zeichnung und dem Fundort verglichen, uns vielleicht zu einem Schluss auf den Künstler, oder doch die Kunstschule berechtigen.

Zunächst auffallend ist die seltene Form des Λ, welche, wenn auch auf anderen Vasen hin und wieder vorkommend, z. B. auf der Brygosschale aus Capua [3]), doch jedem Archäologen wohlbekannt ist als eine charakteristische Eigenthümlichkeit des berühmten Vasenmalers Duris. Unter den zehn von Conze herausgegebenen Tafeln mit Vasenbildern des Duris zeigen sechs dies Delta; auf einer anderen Schale (Conze Taf. III) hat das Delta diese Gestalt: Λ, offenbar also auch dieselbe. Auch die anderen Buchstaben, z. B. das Σ, das K (vgl. Conze Taf. VIIIa), das V, das etwas eckige O (vgl. die Berliner Schale mit der Schule) sind durchaus das Alphabet des Duris, der seine Vasen bald recht-, bald rückläufig beschreibt. — Nur einmal finden wir bei ihm die späteren Formen Δ und Σ (Conze, Taf. I).

[3]) Auch bei schwarzfigurigen Vasen. Vgl. Jahn, Einleitung z. Vasens. d. K. Ludw. p. CLXXXVII.

Der Fundort der Vasen ist Cervetri, wo bekanntlich auch andere Werke des Duris — und zwar, wie die schöne Schale des Berliner Museums mit der Schule, zu derselben Zeit, gefunden wurden.

Der Styl meiner Gefässscherben stimmt genau mit anderen Werken des Duris (z. B. Conze Taf. I, wo sich auch die Haartracht des Zeus und Poseidon ganz ähnlich findet), welcher in ernsten und würdigen Darstellungen dieselbe Meisterschaft zeigt, wie in genrehaften und grotesk-komischen (Conze, Taf. IV, die Satyrn, jetzt im British Museum).

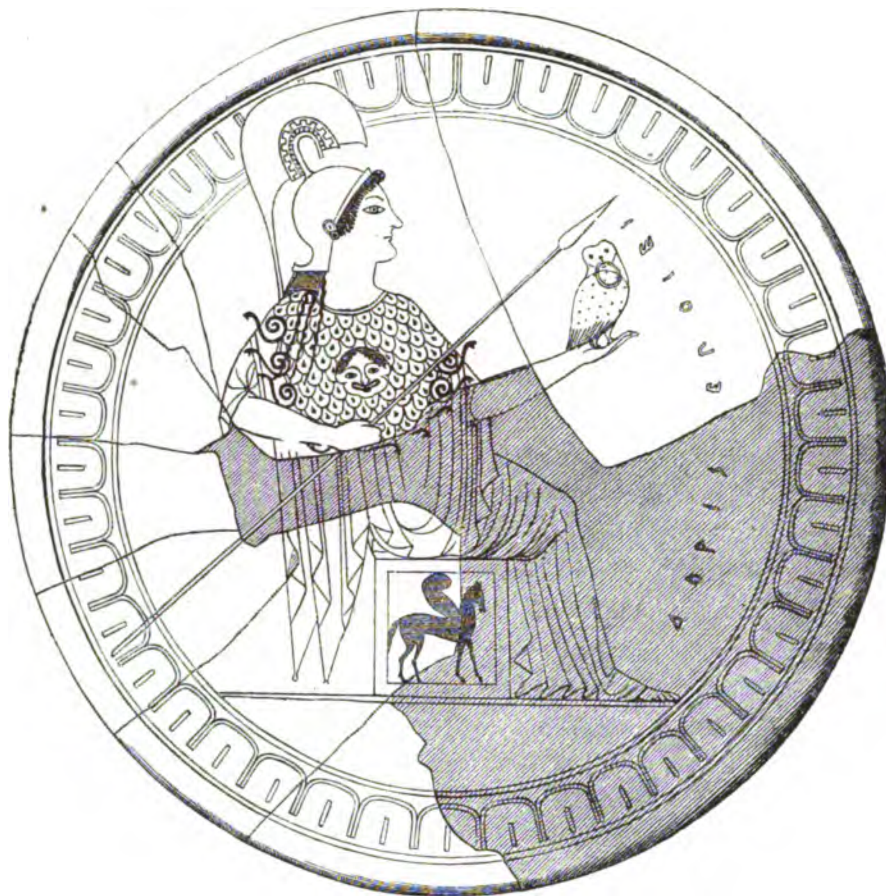
Wenn nun auch die jeder Spur einer Künstlerinschrift entbehrenden Gefässfragmente nicht mit völliger Sicherheit dem Duris zugeschrieben werden dürfen, so haben wir doch jedenfalls ein seiner Zeit, seiner Richtung angehörendes, an Kunstwerth den schönsten Werken dieses Künstlers an die Seite zu stellendes Bild, das, wenn auch zerstört und nicht als wohlgeglättetes Prachtstück aus dem vornehmen Kunsthandel kommend, doch immerhin einige Beachtung verdient [4]). —

Unter den übrigen, zu kleineren Gefässen gehörenden Scherben, welche ich mit den besprochenen zusammen erworben, finden sich noch manche schön gezeichnete Figuren- und Gruppenfragmente: so zwei ein mit Halsband geschmücktes Häschen fangende Arme, eilende geflügelte Jünglingsfiguren und ein stehender, eine Blume haltender, wiederum stark an Duris' Zeichnungen erinnernder Jüngling mit der Inschrift ΠH, also rückläufig: *ἡ παῖς καλή*; wäre eine Spur eines I zwischen Π und H vorhanden, so würde man an den bei Duris vorkommenden Hippodamas denken.

Berlin. ALFRED V. SALLET.

[4]) Dass bei den Werken des Duris von einem nachgemacht alterthümlichen Styl gar keine Rede sein kann, hat bereits Ad. Michaelis, diese Zeitung 1874 p. 11 zur Genüge bewiesen.

DER TELLER DES DURIS IM BERLINER MUSEUM.



Unter den Durisvasen, die nach dem Vorgange von Brunn (Gesch. d. gr. Künstler II S. 668 ff.) neuerdings wieder von Helbig (*Annali dell' Inst.* 1873 S. 53 f.) und Ad. Michaelis (Arch. Ztg. 1873 S. 7 f.) aufgezählt und besprochen worden sind, wird auch ein Teller mit aufgeführt, der als aus etruskischen Ausgrabungen stammend 1841 in Rom für das berliner Museum erworben worden ist (Gerhard, neuerworb. Denkm. des k. Mus. III No. 1853). Er findet sich abgebildet bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. 13, Panofka, Namen der Vasenbildner Taf. 1, 4 und ist zuletzt auch in die lehrreiche Zusammenstellung von Vasenbildern des Duris aufgenommen worden, die Conze in seinen Vorlegeblättern für archäologische Uebungen veröffentlicht hat (Ser. VI Taf. 3, 2).

Unser Gefäss beansprucht in dem Streite der durch Brunn's 'Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei' in die Vasenforschung gekommen ist insofern ein gewisses Interesse, als Brunn gerade durch dieses zu seinen Zweifeln an der Aufrichtigkeit des Archaismus bei Duris veranlasst wurde; denn nur hier steht das ἐποίει hinter seinem Namen, während er sonst stets ἔγραφσεν, einmal ἐποίεσεν schreibt (Michaelis a. a. O. S. 7), und nur auf dieses Bild kann sich Brunn's Vorwurf gründen, Duris habe in zwei verschiedenen Stilarten gemalt (Probl. S. 92). Dieser Anschuldigung gegenüber hat Helbig geglaubt unser Vasenbild in eine einheitliche künstlerische Entwicklung bei Duris einreihen zu können und ihm in der mittleren Epoche dieses Malers seinen Platz angewiesen, während Michaelis im Anschluss an eine Bemerkung Otto Jahn's (Vasensamml. K. Ludwigs S. CX Anm. 788) mit epigraphischen und stilistischen Gründen nachzuweisen suchte, dass es unmöglich von demselben

Duris gefertigt sein könne. Der letzteren Meinung scheint, nach der vorsichtigen Fassung der Worte zu urtheilen die seine Tafel begleiten, auch Conze beigetreten zu sein.

Die von Michaelis entwickelten Gründe haben eine schlagende Bestätigung gefunden durch eine eingehendere Untersuchung und Reinigung des Gefässes, die ich unternahm, weil mir Zeichnung und Schrift theilweise verdächtig schienen. Es zeigte sich nämlich zunächst, dass die ganze Rückseite von einem dicken modernen Firniss bedeckt war, der dem Auge die Fugen der zahlreichen und zum Theil von Feuer beschädigten Scherben verdecken sollte. So viel hatte auch schon Gerhard gesehen; aber er hatte zugleich versichert, dass die Stücke vollständig und somit das ganze Gefäss alt sei. Freilich zeigte sich auch meistens unter dem glanzlosen stumpfen Schwarz jenes Ueberzuges die antike Glasur, welche sich durch ihre fast unzerstörbare Härte und den schönen Metallglanz überall leicht zu erkennen gab; stellenweis aber ergab sich, dass die moderne Farbe im Widerspruch mit der Technik der übrigen Theile auf einem Gypsgrunde aufsass, unter dem dann ein ungefirnisster Thon sichtbar wurde der schon durch seine mehr ins Gräuliche spielende Farbe deutlich als moderne Ergänzung gekennzeichnet war.

Noch sichtlicher waren die Unterschiede des modernen Machwerks von dem antiken Verfahren in den rothen Theilen des Gemäldes der Vorderseite. Diese hatte der Restaurator nicht etwa ausgespart, sondern mit einem pastosen Gelb zum Theil auf seinen schwarzen Firniss, theilweise aber auch auf die antike Zeichnung aufgetragen. Daher kommt es denn, dass jetzt, wo diese Uebermalungen heruntergenommen worden sind, die Linien der darunter sichtbar gewordenen Zeichnung sich nicht mehr mit denen des Ergänzers auf dem modernen Stück vereinigen wollen.

Nach Maassgabe dieser, wie man zugeben wird, untrüglichen Kennzeichen ist das moderne Stück in dem vorstehenden Holzschnitt durch eine leichte Schraffierung bezeichnet. Für die Inschrift ist daraus deutlich, dass der Name des Duris mit auf dem ergänzten Stück des Tellers steht und folglich von einem Fälscher herrührt. Dass ein solcher aber mit diesem Malernamen schon vor 1841 bekannt war, darf um so weniger Wunder nehmen als Otfried Müller ganze zehn Jahre vorher, in der Schrift *de origine pictorum vasorum* (Comm. acad. Götting. VII = Kunstarchäol. Werke III. S. 52), bereits die richtige Lesung des Namens nach zwei Vasen des *Muséum Etrusque du prince de Canino* aus dem Jahre 1829 (Nr. 183 und 1184) gelehrt und Campanari denselben schon im Jahre 1836 in der richtigen Form in sein Verzeichniss der Vasenmaler aufgenommen hatte (*Diss. della Pontif. Accad. Romana* VII S. 87). Auch in die Sammlungen Durand und Magnoncourt war schon vor 1839 eine Vase des Duris gelangt. Man war also im römischen Kunsthandel längst auf diesen Künstlernamen aufmerksam geworden, als der Restaurator unseres Tellers auf den Einfall gerieth ihn für seine Zwecke zu benutzen.

Anders verhält es sich mit dem *ἐποίει*. So gewiss der erste Theil der Inschrift falsch ist, so sicher steht dies Wort nicht nur auf einer antiken Scherbe, sondern ist auch selbst unzweifelhaft echt. Zwar sind die Buchstaben theilweise aufgefrischt und zwar mit demselben pastosen Braunroth, mit dem der Ergänzer den Namen des Duris geschrieben und Lanze und Kranz im Schnabel der Eule übermalt hat; aber während die Buchstaben des Namens nur diesen modernen Farbenton in scharfer Begrenzung zeigen, sieht man in *ἐποίει* deutlich zwei Farbenlagen über- und nebeneinander sitzen, unter denen sich das verblasste antike Braunroth deutlich von der frischen Farbe des Ergänzers unterscheidet. Nur ein Buchstabe, das zweite E in *ἐποίει*, ist gänzlich von der modernen Farbe überdeckt; bei allen übrigen ist die antike Form noch völlig deutlich, namentlich auch beim I am Schlusse. Ich führe dies besonders an und habe die Linien sämmtlicher Brüche auch in den antiken Theilen mit in den Holzschnitt aufnehmen lassen, um zu zeigen, dass das Ende des Wortes weder durch Uebermalung noch durch Bruch unkenntlich geworden ist und kann überdies hinzufügen, dass

hinter dem ἐποίει auf dem gerade hier völlig unversehrt erhaltenen Firniss nirgends auch nur die Spur eines Buchstabens sichtbar ist.

Trotz aller Restaurationen also, die das Gefäss erfahren hat, glaube ich auf demselben nach wie vor das sichere Beispiel eines ἐποίει aus dem fünften Jahrhundert sehen zu können. Diejenigen freilich, welche mit Brunn die grosse Masse der schwarz- und strengfigurigen Vasen für Erzeugnisse einer archaisierenden Mode des dritten und zweiten Jahrhunderts halten, werden unsere Vase recht eigentlich in ihr Verdammungsurtheil einschliessen; denn an wahrhaft architektonischer Strenge und Sicherheit der Zeichnung steht sie keiner nach, wenn auch von mechanischen Hilfsmitteln, wie sie sich Brunn denkt (Probleme S. 127) hier wenigstens sicher kein Gebrauch gemacht worden ist.

Für die Deutung der Darstellung sind, wie man sieht, die Restaurationen von keinem Belang. Alle Attribute sind erhalten, namentlich auch Flügel und Hintertheil des Pegasos am Sitze der Göttin. In Bezug auf die ursprüngliche Form des Gefässes dagegen scheint der eigenthümliche Gang der Brüche sowie eine plötzliche Einsenkung gegen das Centrum hin, die unter der Uebermalung zum Vorschein kam, darauf zu führen, dass aus der Mitte ein Fuss herausgebrochen ist, der Teller also ursprünglich ungefähr dieselbe Form hatte wie etwa No. 794 der berliner Vasensammlung oder No. 6 auf Taf. 1 des Stephanischen Verzeichnisses der Vasensammlung in der Eremitage.

Berlin. GEORG TREU.

DIE GRIECHISCHE KUNST IN INDIEN.

(Hierzu Taf. 11.)

Unter den Gebieten, welche neuerdings der kunstgeschichtlichen Forschung eröffnet sind, ist ein weit entlegenes und von der deutschen Wissenschaft noch kaum beachtetes, ein Gebiet, dessen eigentliche Bearbeitung die Aufgabe der Orientalisten bleiben wird, dessen ernstliche Berücksichtigung aber auch die klassische Archäologie nicht ablehnen darf. Ich meine die Denkmäler derjenigen Theile von Centralasien, welche man jetzt nach politischem Gesichtspunkt die 'neutrale Zone' zu nennen pflegt, d. h. die Mittelzone zwischen den englischen und russischen Besitzungen, das Grenzland des Penschab.

Dieser Theil Nordindiens ist durch Alexander und seine Nachfolger in den Kreis hellenischer Cultur hereingezogen, und eine lange Reihe von Münzen (um deren Sammlung, Ordnung und Erklärung sich nach dem Vorgange von R. Rochette, James Prinsep, O. Müller und Grotefend besonders Lassen und in neuester Zeit der General Alexander Cunningham verdient gemacht haben) bildete bis vor Kurzem das einzige Denkmälermaterial, aus welchem man die griechische Herrschaft in Nordindien, den Sturz derselben durch die Skythen, die Fortdauer griechischer Bildung unter denselben und die Aneignung griechischer Sprache und Religion von Seiten der indischen Landesherren nachweisen konnte.

Seit 1870 hat man mit Ausgrabungen begonnen, aus denen eine überraschende Fülle von Architektur und Skulptur hervorgegangen ist, so dass sich jetzt die wichtige Epoche, welche um 250 v. Chr. anhebt, viel genauer erkennen lässt. Sowie die Griechen im Kabulthale heimisch wurden, haben sie ihrer Bildung auch nach Indien die Wege geöffnet: die altindische Handarbeit ist von griechischer Kunst neu befruchtet worden; der Hellenismus und der Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, durchdrangen sich und schufen eine eigene Kunstwelt, deren Anschauung uns jetzt erst vergönnt ist, die gräko-buddhistische, bis im Laufe der Zeit ein Ermatten dieses Aufschwungs stattfand und damit zugleich ein Zurücksinken in die altindische Formlosigkeit.

Mit diesen Entdeckungen ist also für die griechische Kunstgeschichte ein neues Blatt eröffnet und die indische Alterthumskunde, wie sie durch die umfassenden Forschungen Alexander Cunningham's in seinem *Archaeological Survey of India* (3 Bände 1871—73) neu gestaltet worden ist, darf auch dem Forscher der alten Kunstgeschichte, welcher das Leben der griechischen Kunst bis in die fernsten Zeiten und Länder verfolgt, nicht gleichgültig sein. Eine Sammlung gräko-buddhistischer Alterthümer ist zuerst durch Dr. Leitner in Wien zur Ausstellung gebracht und dann zu London in Albert Hall, wo sie durch James Fergusson u. A. ihrer Bedeutung gemäss gewürdigt worden sind. Inzwischen haben sich in Indien selbst bedeutende Sammlungen gebildet, namentlich in Lahore, von dessen Museum General Cunningham die wichtigsten Stücke (51) hat photographieren lassen. Eine zweite Sammlung besitzt das Peshawer Museum, eine dritte ist in Calcutta; einige ausgewählte Proben sind in das Berliner Museum gekommen. Der Fundbezirk dieser Alterthümer umfasst das nördliche Penschab an der Grenze von Afghanistan, und es sind besonders drei Plätze, die sich als ergiebige Fundstätten erwiesen haben: Takht-i-Bahi, dessen Trümmer Cunningham II, 106 beschreibt; Buddha-Gaya am linken Ufer des Phalgu, 5 engl. Meilen nördlich von der Stadt Gaya, 65 südlich von Patna, der Standort des berühmten Bodhi-drum, des Weisheitsbaums, neben welchem der grosse Tempel steht, ein Gebäude von 48 Fuss im Quadrat, inmitten ausgedehnter Ruinen, und drittens Mathura.

Mathura wird für die indo-skythische Periode als das Centrum anzusehen sein; denn die Aufgabe der Wissenschaft besteht wesentlich darin, die neugefundenen Monumente geschichtlich zu ordnen und mit der Fürstengeschichte, welche sich aus den Münzreihen ergiebt, in Einklang zu bringen.

Ueber den indischen Kaukasus hatte sich unter baktrischen Fürsten die griechische Herrschaft in Kabul den Indus hinab ausgebreitet. Demetrios, Euthydemos' Sohn, war der Eroberer. Hermaios gerieth unter die Oberhoheit von Skythen, nachdem die Javanaherrschaft 82 Jahre gedauert hatte. Das ist die Umwälzung, von welcher bei Trogus Pompejus (Prol. 41) die Rede ist, mit welcher die Namen Kozulos, Kadphises u. a. auftreten, die in den Königreihen ein Jahrhundert vor und ein Jahrhundert nach Chr. vorkommen. Wie wir diese barbarischen Namen in griechischer Schrift auf den Münzen finden, so war auch griechische Kunst ein Bedürfniss der barbarischen Fürstenhöfe; griechische Künstler aus Baktrien arbeiteten im Dienste reicher Buddhisten, und so entwickelte sich ein eigenthümlicher Zweig hellenistischer Kunst, dessen reichste Entfaltung wir in der Trümmerstätte von Mathura erkennen.

Was das Material der Architektur und Plastik betrifft, so ist es ungemein mannigfaltig. Das vorherrschende Baumaterial bilden Backsteine, deren Fabrikstempel nachzuweisen sind (*Archaeological Survey of India III pl. 31*). Von Metall ist Eisen zu Pfeilern bis zu 60 Fuss Höhe verwendet. Rothen Sandstein liefern die Berge bei Mathura; Granit findet sich bei Buddha-Gaya. Mörtel nnd Gyps wurden als Surrogat für Stein angewendet. Man liebte auch Backsteingemäuer mit Steinplatten zu verkleiden.

Von den zerstörten Heiligthümern giebt es Abbildungen in Relief. Sie zeigen uns das Innere derselben mit Emporen, welche von korinthischen Säulen getragen werden. Freistehende Säulen wurden zur Aufstellung von Thierfiguren benutzt. Der Tempel der Griechen hat als Ganzes, wie es scheint, hier keinen Eingang gefunden, aber im Einzelnen hat sich die Ornamentik der griechischen Kunst in reichstem Maasse ausgebreitet: cannellirte Pfeiler, Astragalen, Rosetten, Kragsteine, Zahnschnitt und Akanthusblatt finden sich aller Orten. Das letztere ist mit Vorliebe angewendet; wir finden Buddhaköpfe in Akanthuscapitellen angebracht.

Charakteristisch sind die im Grundriss rund oder viereckig angelegten Pfeilerbauten, welche heiligen Plätzen oder Gegenständen (Stupas, Tempeln, Bäumen) zur Einhegung dienen; die älteren von Buddha-Gaya, die jüngeren in Mathura. Bei den letzteren ist die Pfeilerdicke auf $\frac{1}{3}$ der Breite, die Höhe auf das Fünffache der Breite reducirt. Die

Steinpfeiler sind unter einander durch Schranken verbunden und oben durch einen gemeinsamen Architrav, mit dem sie eine Höhe von circa 7 Fuss erreichen. Die Pfeiler waren ursprünglich glatt und sind dann an der Vorder- und Hinterseite plastisch ausgestattet, namentlich mit karyatidenartigen Figuren. Die Architrave tragen Friese mit Thierreihen, Prozessionen und Tänzen in farbigem Relief. Auch sind die Pfeiler in verschiedener Höhe mit Relieftafeln besetzt. Als Beispiele dieser Pfeilerreliefs diene das Bild eines heiligen Baums in seinem Gehege, von Weihegaben umgeben,



und das durch den ganzen Orient verbreitete Wappenbild einer säugenden Kuh,



beide aus Buddha-Gaya [1]).

Der Buddhismus stimmt darin mit der hellenischen Religion überein, dass die grösste Zahl der Bauten und Bildwerke aus der Anathesis hervorgeht. Säulen, Pfeilerbauten, auch einzelne Bauglieder werden von den Gläubigen den Klostertempeln gestiftet.

Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, so war schon aus den Münzen bekannt, dass griechische Göttertypen wie Athena Promachos und Helios in Indien Eingang gefunden haben.

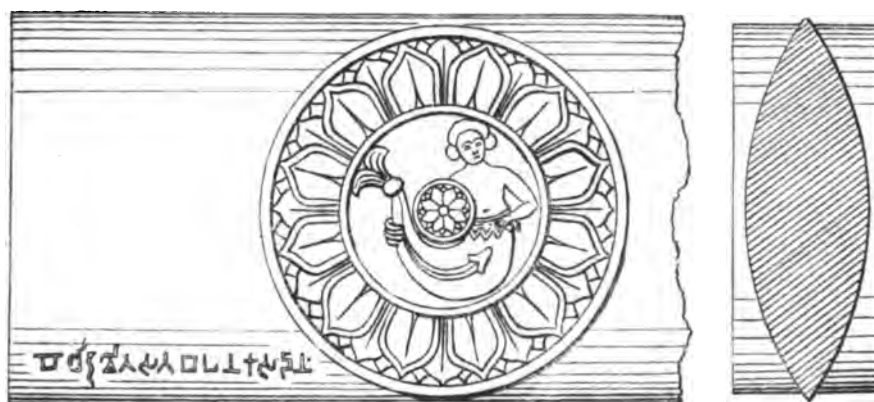
Bei dem Dienste des Sonnengottes, der in Taxila eine berühmte Stätte hatte, war die Annahme des griechischen Typus den Indern besonders nahe gelegt, und hier können wir am deutlichsten die beiderseitigen Darstellungsweisen unterscheiden, den indischen Surya auf einem Wagen mit sieben rennenden Pferden und den Helios auf einem griechischen Viergespann, wie es auf dem folgenden Relief (Survey III, pl. 27) dargestellt ist.



Der Typus des Ganzen ist vollkommen hellenisch, doch fehlt es an eigenthümlich nationalen Zugaben nicht. Das sind die beiden Genien als Bogenschützen oben rechts und links, deren Pfeile die Sonnenstrahlen bedeuten, der Doppelschirm u. A.

Die Inder nehmen mit Vorliebe solche Gestalten an, welche ihrem Geschmack für das Phantastische entsprechen. Daher die vielen tritonartigen Figuren, die in zierlichen Medaillons angebracht sind (Sur-

[1]) Die Abbildungen nach Cunninghan Survey I pl. IX und pl. XI. Ueber den Baumcultus vgl. das Prachtwerk von Fergusson '*Tree and serpent worship*'. London 1873.



vey III, pl. 26), die Flügelpferde, Seewidder, Seestiere. Ja auf diesem Gebiete ist die indische Kunst mit einer gewissen Selbständigkeit den klassischen Vorbildern nachgegangen, wenn wir annehmen dürfen, dass die Seeelephanten, die wir neben den griechishen Fabelthieren finden (pl. 29), auf in-



dischem Boden geschaffen sind. Auch die spitzen Ecken der über einander aufsteigenden Rundbogen, wie sie bei den Indern beliebt waren, finden wir mit fischleibigen Menschenfiguren ausgefüllt.

Auch in der Kleidung sehen wir das Indische und das Griechische sich begegnen. Je weniger man in Indien für das Nackte Sinn hatte, um so mehr gefiel dort die faltenreiche Fülle der ionischen Tracht durch die Würde, welche sie der menschlichen Gestalt verleiht. Stehende wie sitzende Figuren sind mit Unter- und Obergewand ausgestattet, die einen wohl studirten Faltenwurf zeigen. Der mönchische Buddha wird zu einem Togatus umgewandelt, der nie ohne faltigen Mantel erscheint, aus dem die rechte Schulter frei hervorragt [2]). Auf das Schuhwerk ist eine ganz besondere Sorgfalt gewendet; die schweren und künstlichen Formen (*ὑποδήματα λευκοῦ δέρματος περισσῶς ἠσκημένα*: Arrian c. 16) sind auf das Genaueste nachgebildet und die Knöchel mit grossen Ringen umgeben.

Was die Haartracht betrifft, so ist die Glätte des Gesichts für die Inder charakteristisch; denn das Haar erschien ihnen wie ein Auswuchs, dessen möglichste Beseitigung religiöse Pflicht war. Die Ausländer sind daher durch einen Bart gekennzeichnet.

Auch im Gesichtsausdruck hat sich die bildende Kunst dem Einheimischen angeschlossen. Die Köpfe sind rund, breit und fleischig, mit einem Ausdrucke stumpfer Gleichgültigkeit, alle einander ähnlich; dazu kamen als nationale Eigenthümlichkeiten die schweren Augenlider, die dem Gesichte den Ausdruck der Müdigkeit geben, die künstlich herabgezogenen Ohren und endlich das Wahrzeichen (Tilaka oder Tikka) an der Stirn über der Nasenwurzel [3]).

Buddha selbst tritt uns in den verschiedensten Gestalten entgegen, mehr oder weniger von dem Geist griechischer Kunst berührt, mit unterwärts gekreuzten Beinen (à l'indienne) sitzend oder wie

[2]) Siehe T. XI, 3 nach einer Photographie.

[3]) In der alten Sprache *tilaka* Mal, Hautflecken, (einem Sesamkorne verglichen); dann aufgelegter Zierrath und Sektenzeichen, auch *pundra* genannt. Ursprung und Alter dieses Stirnzeichens ist noch nicht festgestellt. Vgl. Anm. 4.

griechische Götter thronend mit Löwen unter dem Fusse oder wappenartig zu beiden Seiten. Die fleischigen Formen der Brust zeigen gewiss nicht ohne Absicht einen androgynen Charakter. Buddha erscheint stehend mit eingestemmter Linken, ein Lehrer des Gesetzes mit dem Ausdruck zweifelloser Sicherheit; er erscheint wandernd, reitend, (vor einem Stadtthore ankommend), wunderthuend, nach Art griechischer Götter eine Schale in der Hand, aus welcher er ausgiesst (T. 11, 2); unterwärts spriessen Gewächse auf. Der grosse Heiligenschein, welcher das Haupt des Buddha umgiebt, erscheint einzeln wie eine mit bandartigen Ornamenten verzierte Tafel. Bei alterthümlichen Darstellungen gleicht er einer runden Scheibe, welche unten gerade abgeschnitten auf der Rücklehne des Thrones aufliegt. Aufrecht, in schlichter Würde mit eng anschliessendem, feinem Untergewande und faltenreichem Ueberwurfe, mit entblösster Schulter und hohem Haarschopfe auf dem Kopfe, ohne Nimbus, jugendlich, lockig, nähert sich Buddha am meisten dem idealen Typus eines griechischen Apollon.

Als hellenische Typen, die geradezu übernommen sind, können wir ausser der behelmten Athena (s. T. 11, 1) und dem Sonnengotte besonders bacchische Gestalten nachweisen, und eines der zuerst bekannten Werke gräko-indischer Bildnerei ist der 1836 von Prinsep besprochene Silen von 3′ 10″ Höhe, mit Epheu und Wein umkränzt, auf eine männliche und eine weibliche Figur sich stützend. Die griechische Mythologie ist wie ein äusserer Apparat aufgenommen worden ohne eingreifenden Einfluss auf das Volksbewusstsein.

Zu den nicht-göttlichen Figuren, welche uns auf den buddhistischen Bildwerken begegnen, gehören des Buddha Verwandte, die in seiner Begleitung erscheinen, seine Vorahnen und die Donatoren, welche auf beiden Knieen oder auf einem vor ihm liegen.

Von dem indischen Personal unterscheidet sich das nicht-indische, dem der Charakter der Peregrinität unverkennbar aufgeprägt ist. Die Gestalten der Fremden sind freier, naturalistischer behandelt. Es sind bärtige Männer, oberwärts nackt, mit muskulösen Armen, ein Schwert an der Seite, Gestalten, in denen wir Skythen erkennen dürfen; wir finden Gruppen von Kriegern mit Schilden, die Embleme tragen. Auch rein hellenische Gestalten mit voller Freiheit in ausdrucksvollen Stellungen aufgefasst begegnen uns an den Bildwerken als Zuschauer, nie als Dienstthuende. So z. B. ein *ἀποσκοπεύων* und der bei dem Brande eines Hauses nur mit einem Schurz bekleidete wassergiessende Jüngling (s. Taf. 11, 5).

Von besonderem Interesse sind solche Bildwerke, in denen wir historische Persönlichkeiten voraussetzen dürfen, Häuptlinge fremder Race, die unter indischer Bevölkerung geherrscht haben. Dahin gehören die mit bewundernswürdiger Feinheit gearbeiteten bärtigen Männerköpfe. Einer derselben mit turbanartigem Aufsatz und einem Schmucke, der sich in Form einer Palmette über der Stirn erhebt, hat keine Tikka und ebenso zeugt der Bart, welcher sauber gepflegt die Oberlippe ziert, dafür, dass hier ein nordindischer Raya zu erkennen sei, der kein geborener Inder und kein Buddhist war (s. Taf. 11, 4).

Auf einer der von Herrn Dr. Jagor aus Indien eingesandten Photographien finden wir ein sehr ausgezeichnetes Bildwerk, eine sitzende Herrschergestalt mit starkem Schnurrbart, lebensvoll und energisch, nach links umblickend, die Lanze in der Hand. Der Oberkörper ist scheinbar nackt (vielleicht mit einem enganschliessenden Stoffe bekleidet); der linke Fuss ist auf einen Schemel gesetzt. Kleinere Figuren sind rechts und links sichtbar.

Endlich begegnen uns mancherlei Kunstformen, die charakteristisch indisch, aber auf Grund und Boden des Hellenismus erwachsen sind. Hierher rechne ich vor Allem die Frauengestalten, die in hohem Relief an der Vorderseite der Pfeiler stehen, unbekleidet bis auf einen bunten Gürtel, der mit reichem Schmuck besetzt ist, die eine Hand zum Busen, die andere zum Schooss führend; vorn fallen die Locken herunter; die Rückseite ist von blühendem Lotos überwuchert. Es ist eine wunderliche Vermischung hellenischer Kunstmotive mit Eigenthümlichkeiten indischer Nationalität. Denn auf der

einen Seite ist die Nachbildung von Karyatiden in den Pfeilerstatuen nicht zu verkennen, andererseits ist der Typus der breiten ausdruckslosen Gesichter, die weichliche Fülle der Glieder, der wollüstige Charakter der Gestalten so ungriechisch-barbarisch, so echt-indisch, dass wir dabei nur an die lotosäugigen Frauen erinnert werden können, welche zum Hofstaate des Fürsten gehörig denselben dienend umgeben. Wir kennen der Inder Liebe zu Gesang und Tanz. Ueppige Tänzerinnen sind es, welche jenen Pfeilerstatuen zum Vorbilde dienten, und als solche ist diejenige am deutlichsten gekennzeichnet, welche sich in einem runden Spiegel beschaut, den sie sich mit der rechten Hand vor das Gesicht hält. Ueber die Pfeilerbilder von Mathura siehe Survey III pl. 4.

Die nationale Liebe zum Tanze spricht sich in den vielen Reliefs aus, welche Züge von Tanzenden darstellen. Auch die Liebe zum Wettkampfe ist, wenn wir Arrian Glauben schenken, nicht erst durch die Hellenen nach Indien verpflanzt; denn er beschreibt es als eine nationale Sitte, dass der Inder seine Tochter am liebsten einem Manne gebe, welcher im Ring- oder Faustkampfe gesiegt habe.

So finden wir auf den Reliefs auch Kampfgruppen mit Vorliebe dargestellt. Am reichsten vertreten aber und am wichtigsten sind die Cultushandlungen, Anbetung des Buddha, Verehrung des Almosenkastens u. A.

Bei diesen Cultushandlungen treten uns auch gewisse herkömmliche Stellungen und Bewegungen entgegen, die unser Interesse in Anspruch nehmen, das Knieen oder Halbknieen der verehrenden Personen und zweitens das Falten der Hände. Es ist bekannt, mit wie peinlicher Systematik die Inder das Ceremoniell der Handbewegungen ausgebildet haben. Mit eigenen Wörtern haben sie das Halten der Hände mit nach oben gekehrten Flächen, die hohl an einander gelegten Hände, die erhobene, die gesenkte Händefaltung auf das Genaueste unterschieden. Diese ausführliche Terminologie, mit den jetzt in Fülle vorhandenen Darstellungen verbunden, legt uns die Frage nahe, ob nicht das Händefalten als Gebetsritus hier einheimisch und von hier ins Abendland gedrungen sei. Das Gebet *iunctis manibus digitis compressis, compositis palmis* wird als Zeichen der Gebundenheit des Menschen Gott gegenüber von dem Papste Nicolaus I. (858—867) in der *Responsio ad Bulgaros* der Christenheit empfohlen und die bildlichen Werke der altchristlichen Kunst zeigen ja, dass das antike Motiv des Emporhebens der Hände bis in das 9. und 10. Jahrhundert festgehalten worden ist [4]).

Soviel zur Andeutung des Interesses, welches die neuen Entdeckungen auf dem Gebiete der indischen Denkmälerkunde auch für die klassische Archäologie haben.

E. Curtius.

[4]) Vgl. Hildebrant *Rituale orantium* p. 55 und Augusti Handbuch der christlichen Archäologie 1856. II, 155. Von der Symbolik der Finger- und Handbewegungen bei den Indern handelt A. Weber, über ein zum weissen Yajurveda gehöriges Compendium, Abhandlungen der Berliner Akademie (1871), dessen freundlicher Mittheilung ich auch die vorhergehende Anmerkung verdanke.

NEUE FRAGMENTE DER PARTHENONSKULPTUREN.

In drei Sälen des neuen, auf der Akropolis errichteten Museums sind durch die Sorgfalt und Umsicht des Herrn Ephoros P. Evstratiadis alle jene Fragmente der Pathenonsculpturen zusammengestellt worden, die bisher zerstreut auf der Burg umherlagen. Eine stattliche Zahl derselben ist erst nach dem Erscheinen des grundlegenden Werkes von Michaelis, zum Theil mit Hilfe desselben, als zum Parthenon gehörig erkannt worden. Wie weit indess eine Identification dieser neuen Fragmente mit den Carrey'schen und Stuart'schen Zeichnungen angestrebt oder erreicht worden ist, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Nur ganz wenige sind von N. Martinelli an die ihnen gebührende

Stelle des Frieses eingeordnet und von O. Lüders im Jahrgang 1873 dieser Zeitschrift p. 34, Anm. 3 kurz registrirt worden. Auch sind nur von einer beschränkten Anzahl Gipsabgüsse in die europäischen Museen gelangt. So lange wir eine Publikation dieser Stücke von berufener Hand entbehren, wird das folgende, vor den Originalen gefertigte Verzeichniss vielleicht Manchem willkommen sein. Abgesehen von zwei Fällen, habe ich mich bei demselben principiell auf solche Fragmente beschränkt, deren Zugehörigkeit ich als hinreichend gesichert oder wenigstens als sehr wahrscheinlich betrachte. Ausgeschlossen bleiben die neuen dem Giebel zugetheilten Stücke, von denen nur einige Fragmente von Pferden und Flügeln sicher sein dürften. Bei dem Mangel einer durchgehenden Numerirung erschien es zweckmässig, zur Erleichterung der Identification möglichst genaue Massangaben beizufügen. Nur bei den kleinen, hinter Gitter verschlossenen Stücken und solchen, deren Messung aus anderen äusseren Gründen unthunlich war, ist davon abgesehen worden.

I. Metopenfragmente.

Die neuen Metopenfragmente tragen fast sämmtlich die Spuren muthwilliger Zerstörung. Mit scharfen Instrumenten sind die Figuren vom Reliefgrund abgehauen und dann in rohester Weise verstümmelt worden. Die Epidermis ist sehr selten erhalten.

H bezeichnet die grösste Höhe, B die grösste Breite; D die Dicke der Reliefplatte, die nicht selten für die Bestimmung der Stücke als Metopenfragmente von Wichtigkeit ist. Hier wie bei den Friesfragmenten bediene ich mich der Zählung von Michaelis, dessen Werk ich in den Händen jedes Lesers voraussetzen darf.

1. Fragmente der von Carrey gezeichneten Metopen.

a) H 0,41, B 0,20. Sm. XI. Der linke Unterarm des Kriegers mit der oberen Hälfte des Schildes; fast der ganze l. Unterarm des Kentauren mit der den Schildrand packenden Hand. Die Finger von der Hand des Kriegers sind abgebrochen. Das Stück war völlig frei herausgearbeitet und ragte über den oberen Rand hervor.

b) H. 0,63, B. 0,35. Von der Platte ist Nichts erhalten. Es war eine ziemlich lebhaft bewegte, männliche Figur in Vorderansicht dargestellt, nackt bis auf ein in schweren Falten über den Rücken herabfallendes Gewand, das nach einem bei den Metopen beliebten Verfahren den Hintergrund für die Körperconturen abgab. Erhalten ist ein grosses Stück des Gewandes, die obere Hälfte des rechten und ein Theil des linken Oberschenkels. Das Erhaltene entspricht ziemlich genau der Figur rechts auf Sm. XVI.

c) H. 0,40, B. 0,38, D. 0,07. Vom linken Rand von Sm. XX. Hand mit Rolle. Von Michaelis nach Gipsabguss publicirt.

d) H. 0,60, B. 0,53, D. 0,13. Linke untere Ecke von Sm. XXII. Das Hintertheil des Kentauren. Die rechte Hinterbacke und das linke Hinterbein fehlen.

2. Fragmente unbekannter Metopen.

e) H. 0,64, B. 0,71, D. 0,15. Rechte obere Ecke mit einem Stück des oberen vorspringenden Randes; völlig verscheuert; nur rechts oben ist ein kleiner runder Gegenstand kenntlich, von dem kleine Zotteln oder Haare herabhangen (die Spitze eines Kentaurenschwanzes?).

f) H. 0,52, B. 0,32. Von der Reliefplatte ist Nichts erhalten. Nackter, männlicher Torso, durch Verwitterung und muthwillige Zerstörung völlig entstellt; die Epidermis ist nur auf dem Rücken und an der rechten Seite erhalten. Es fehlen der Kopf, beide Beine, der rechte Arm ganz, der linke von der Mitte des Oberarmes an abwärts. Die Figur stand en face mit erhobenem rechten, gesenktem linken Arm. Auf dem rechten Schulterblatt ist noch der Ansatz vorhanden, durch welchen die Figur einst mit dem Reliefgrunde zusammenhing; zwischen den Beinen befindet sich ein tiefes Bohrloch, in dem noch ein langes Stück des Bronzestiftes steckt.

g) H 0,26, B. 0,38, D. 0,07. Ein Stück des unteren vorspringenden Randes ist erhalten. Ein auf

die Erde herabhängender Gewandzipfel von schwerem, tiefe Falten werfenden Stoff. Die Figur, zu der das Gewand gehörte, muss nach rechts bewegt gewesen sein; vgl. Sm. XXII.

h) H 0,27, B. 0,30, D. 0,08. Gewandstück aus schwerem Stoff mit tiefen Falten von der r. Seite einer Figur.

i) H. 0,60, B. 0,32, D. 0,12. Herabhängender Gewandzipfel mit zwei mir unverständlichen Ansätzen.

k) H. 0,41, B. 0,37. Von der Reliefplatte ist Nichts erhalten. Nachschleppender Gewandzipfel einer nach rechts bewegten Figur.

l) H. 0,35, B. 0,40, D. 0,10. Stück vom untern Rand. Wehendes Gewandstück einer nach rechts bewegten Figur.

m) H. 0,25, B. 0,19, D. 0,10. Gewandstück mit Salkante von der linken Seite einer Figur. Hohes Relief, vorzügliche Arbeit.

n) D. 0,11. Die linke Seite eines männlichen Torso mit langem, faltenreichen Gewand, das ähnlich wie bei *b* arrangirt ist. Die Figur ist dicht am Reliefgrund abgeschnitten, so dass man gegenwärtig nur noch ihre Silhouette auf dem den Grund bildenden Gewand erkennt. Man unterscheidet noch die linke Schulter, den Ansatz des erhobenen linken Armes, sowie des linken Beins. Ueber den linken Arm war ein Zipfel des Gewandes geworfen.

o) H. 0,29, B. 0,40, D, 0,11. Männlicher Torso vom Nabel aufwärts. Es fehlen der Kopf, der rechte Arm von der Mitte des Oberarmes abwärts, die linke Hand. Die Figur steht en face. Es scheint, dass der Kopf ein wenig nach links gedreht war. Der linke Arm ist in die Seite gestemmt und in ein Gewand gewickelt, welches von der linken Schulter quer über den Rücken läuft und oberhalb der rechten Schulter wieder sichtbar wird. Der rechte Arm war etwas zurückgenommen und halb erhoben.

p) H. 0,47, B. 0,33, D. 0,12. Das Hintertheil eines nach rechts gewandten Kentauren oder Pferdes. Die Spitze des Schwanzes ist abgebrochen.

q) H. 0,33, B. 0,36, D. 0,09. Von einem Kentauren ist die linke Seite des Oberkörpers, der Ansatz zum Pferderücken und der linke Arm erhalten. Er ist nach links gewandt, dreht aber den Oberkörper nach rechts um und streckt in derselben Richtung den linken Arm aus.

r) H. 0,05, B. 0,28. Stück des unteren m. 0,14 weit vorspringenden Randes, welcher nach vorn etwas gesenkt ist. Von dem Reliefgrund ist Nichts erhalten. Zwei Hufe eines nach rechts gewendeten Kentauren oder Pferdes, der eine vorn links, der andere hinten rechts ungefähr da, wo der Reliefgrund ansetzen musste.

s) H. 0,35. Auf einem Felsstück ist der Huf eines nach links gewendeten Kentauren oder Pferdes erhalten.

II. Friesfragmente.

A. Südfries.

Hier wie bei den folgenden Abtheilungen des Frieses stelle ich die Stücke voran, welche erhaltenen oder aus Carrey's und Stuart's Zeichnungen bekannten Platten angehören und lasse dann diejenigen folgen, welche sich weder in erhaltene Platten einordnen lassen, noch mit den Zeichnungen übereinstimmen und daher verschollenen Platten angehören müssen. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass bei der Zutheilung der einzelnen Fragmente zum Südfries die Richtung der Figuren nach rechts, zum Nordfries die Richtung nach links massgebend war. Beachtenswerth ist die grosse Anzahl von Eckstücken, namentlich der Elgin'schen Platten.

D. bezeichnet die grösste Dicke des ganzen Stückes, die bei der Einordnung in erhaltene Platten in Betracht kommt. Das Zusammenpassen der Bruchflächen habe ich in den meisten Fällen durch die Probe constatiren können.

1) Fragmente bekannter Platten.

a) H. 0,26, B. 0,26, D. 0,24. Linke obere Ecke von VI. mit Stoss- und Lagerfläche. Kleines Stück Pferdemähne; Lüders a. a. O. spricht irrthümlich von der rechten oberen Ecke.

b) H. 0,26, B, 0,27, D. 0,19. Rechte untere Ecke von XVII. mit Stoss- und Lagerfläche. Ein Stück

Pferdemähne und die Brust des vor 45 herreitenden Epheben (45a).

c) H. 0,27, B. 0,25, D. 0.12. Rechte untere Ecke XXIV. mit Stoss- und Lagerfläche. Vier Pferdevorderbeine und davor der hintere Theil des Rades von dem auf XXV. dargestellten Wagen. Carrey hat irrthümlich das ganze Rad auf Platte XXV. gezeichnet; dass dies ein Versehen sei, konnte schon die Betrachtung des erhaltenen linken Randes von XXV. lehren. *a, b, c* sind von Martinelli erkannt.

d) H. 0,37, B. 0,33, D. 0,22 sehr verstossen. Reste dreier neben einander gestellter Pferdeköpfe, offenbar von einem Gespann. Von dem vordersten Pferdekopf ist nur Hals und Mähne, von dem hintersten nur die untere Hälfte erhalten. Letzterer, sowie der mittlere Pferdekopf sind erhoben. Es lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob das Stück zu XXIV. oder zu XXVII. oder auch zu XXXIV. gehört.

e) H. 0,49, B. 0,21, D. 0,15. Linke untere Ecke von XXX. mit Stoss- und Lagerfläche. Die untere Hälfte des Rades mit einer Speiche.

2. Fragmente verschollener Platten.

f) H. 0,26, B. 0,26, D. 0,11. Der Oberkörper eines Jünglings; Gesicht sehr verstossen. Auf seiner linken Schulter trägt er eine Opferschüssel; bekleidet ist er mit einem Gewand, dessen Zipfel über die beiden Schultern so herabfallen, dass die Brust frei bleibt.

g) H. 0,35, B. 0,25, D. 0,14. Rechte untere Ecke mit Stoss- und Lagerfläche. Das Hintertheil eines Pferdes und der erhobene Vorderfuss eines zweiten.

h) H. 0,35, B. 0,25, D. 0,14. Stück vom rechten Rand mit Stossfläche. Von einem Reiter ist ein Theil der Brust, das rechte Bein bis zur Wade, die ganze rechte und die untere Hälfte der linken Hand erhalten; derselbe trägt einen kurzen Chiton und hohe Stiefel; die rechte Hand hält den plastisch dargestellten Peitschenstiel. Von dem Pferd ist nur ein Theil der Brust und des Halses erhalten. Links von dem Bein des Reiters wird das Vorderbein des folgenden Pferdes sichtbar. Der Schnitt zwischen dieser und der darauf folgenden Platte geht durch den Hals des Pferdes und das Bein des Reiters, so dass der Fuss des letzteren schon auf die folgende Platte zu stehen kommen musste.

Von grossem Interesse ist zunächst die Auffindung des Fragments *f*; es beweist, dass auch auf dem Südfries, wie auf dem Nordfries, den Opferthieren die Opferdiener folgten. Das Stück gehört in die Lücke zwischen XXXVII. und XXXVIII. An dieser Stelle nimmt Michaelis p. 234 nur den Ausfall einer halben Platte, nämlich der rechten Hälfte von XXXVII. an. Nun hat aber Michaelis selbst in den Figuren 103 bis 105 gewiss mit Recht Kitharisten erkannt (p. 239). Es steht somit fest, dass auf die Opferthiere Opferdiener und Musikanten folgten. Die übrigen Musikanten — denn es waren doch gewiss mehr als die zwei oder drei auf XXXVI. u. XXXVII. — und die Opferdiener lassen sich aber doch schwerlich auf eine halbe Platte unterbringen. Es ist also zwischen XXXVII. und XXXVIII. der Ausfall einer ganzen Platte (XXXVIIa.) zu constatiren. Dieser Platte (XXXVIIa.) dürften vielleicht auch der Kopf 125 und das Fussfragment 126 (linke untere Ecke) zuzutheilen sein.

Die Fragmente *g* und *h* gehören offenbar zum Reiterzug. In diesem statuirt Michaelis p. 234 zwei sichere Lücken; die eine zwischen XVI. und XVII., die zweite zwischen XXI. und XXII. In die erste dieser Lücken passt vortrefflich Fragment *g*, welches sich an den linken Rand von XVII. als rechter Rand der zu postulirenden Platte XVIa. anschliesst. Das Pferdehintertheil auf *g* gehört zu dem Pferd des Reiters 44. Hingegen kann das Fragment *h* unmöglich zwischen XXI. und XXII. placirt werden, da es sich in keiner Weise an den linken Rand von XXII. anschliesst. Es ist also eine dritte Lücke im Reiterzug anzunehmen und zwar kann diese nur zwischen XI. und XII. oder zwischen XVII. und XVIII. gesucht werden. Denn an diesen beiden Stellen muss der die Platten trennende Schnitt durch den Hals des Pferdes gegangen sein, wie es auf *h* der Fall ist. Auch passt die Kleidung des Reiters in gleicher Weise für beide Stellen. Eine sichere Entscheidung kann erst

dann gefällt werden, wenn durch genaue Untersuchung der Originale festgestellt ist, ob wirklich die Halscontur des Pferdes am linken Rand von XII. in ihrer Verlängerung die Rückencontur des Pferdes von 31 treffen kann. Einstweilen mag für die Anordnung zwischen XVII. und XVIII., also als rechter Rand einer zu postulirenden Platte XVIIa., der Umstand geltend gemacht werden, dass unser Fragment hinter XI. die Anordnung der Glieder zu sechs Rotten stören würde, während es dieselbe hinter XVII. wiederherstellt. Durch die Einsetzung von *g* (XVIa.) hinter XVI. ist nämlich 44 vom rechten Flügel in die Mitte des Gliedes gerückt worden, während der rechte Flügelmann desselben Gliedes an das linke Ende von XVIa. zu stehen kommen muss. Nach Analogie der übrigen Platten sind wir ja berechtigt anzunehmen, dass sowohl XVIa. als XVIIa. je drei Reiter enthielten. Linker Flügelmann des betreffenden Gliedes würde dann der Reiter sein, dessen Pferd auf XVII. vor 45 sichtbar wird. Von dem vorhergehenden Gliede sind zwei Reiter vom linken Flügel (46, 47) und das Pferd des dritten auf XVIII. fragmentarisch erhalten. Von dem vierten besitzen wir ein Fragment auf *h*; auf derselben Platte XVIIa. hätten dann gerade noch die beiden übrigen Reiter Platz. So würden sich die beiden Glieder zu je 6 Mann vortrefflich auf die Platten XVIa., XVII., XVIIa., XVIII. vertheilen. Hier, nahe der Spitze des Zuges, muss ja auch noch ziemliche Ordnung in den Gliedern vorausgesetzt werden.

Ausser der dritten Lücke im Reiterzuge hinter XXI. muss, wie Michaelis gezeigt hat, auch noch hinter XXIX. eine vierte angenommen werden. Es fehlen also im Südfries 5 oder, wenn man die abgekommene Hälfte von XXXVII. dazurechnet, 5½ Platten (während nach Michaelis Berechnung S. 234 höchstens 5 Platten fehlen können). Ich constatire diese Schwierigkeit, ohne sie lösen zu können. Denn ich sehe nicht, wie man sich den 3 neuen Fragmenten *f g h* gegenüber, deren Zugehörigkeit zweifellos ist, anders helfen will, als es oben geschehen ist.

3. Nicht zu bestimmende Fragmente.

i) H. 0,14. B. 0,20, D. 0,11. Hinterschenkel eines nach rechts gewandten Pferdes.

k) Unterschenkel eines Pferdes, vom Reliefgrund abgehauen.

B. Nordfries.

1. Fragmente bekannter Platten.

a) Linke untere Ecke von I. mit Stoss- und Lagerfläche. Der rechte beschuhte Fuss und der Ansatz der linken Ferse von 1.

b) Linker Fuss und Gewandstück mit Salkante von 2.

c) H. 0,41. B. 0,10, D. 0,27. Ein Theil der Brust und des linken Oberarmes der Figur 2, die mit Chiton und einem um Leib und linke Schulter geschlungenem Mantel bekleidet ist.

d) H. 0,26, B. 0,22, D. 0,24. Rechte untere Ecke von I. mit Stoss- und Lagerfläche. Das linke Hinterbein der ersten und das rechte Vorderbein der zweiten Kuh.

e) Zwei unmittelbar zusammenschliessende Fragmente des Mannes III. 8 und der Kuh, neben der er hergeht. An die so zusammengesetzten beiden Stücke schliessen sich unmittelbar mit genau passenden Bruchflächen zwei weitere, schon früher bekannte Fragmente an: unten das unter III. 8 abgebildete Beinfragment; oben das bei Michaelis unter Südfries XXIV. B. abgebildete Stück, das der Zeichner, weil er es nicht verstand, auf den Kopf gestellt hat; es ist der in den Mantel gewickelte linke Arm von Nordfries III. 8. Die so zu einem grösseren Bruchstück vereinigten vier Stücke sind zusammen hoch 0,60, breit 0,58; die grösste Tiefe beträgt 0,24; sie enthalten den Körper von 8 (ohne Kopf und linke Hand) und das Hintertheil der Kuh (ohne die Beine). Die rechte untere Ecke derselben Platte ist, wie Michaelis p. 243 nachträglich selbst erkannt hat, unter Nordfries XXVII D. abgebildet.

f) Linke obere Ecke mit Stoss- und Lagerfläche. Ein in Dreiviertelansicht gestellter jugendlicher Kopf.

Vielleicht die linke obere Ecke von IV. und der Kopf von 9[1]).

g) H. 0,32, B. 0,12, D. 0,10. Stück vom linken Rand von VII. mit Stossfläche. Der linke Oberarm mit darüber fallendem Gewand von 20.

h) H. 0,31, B. 0,36, D. 0,16. Rechte untere Ecke VII. mit Stoss- und Lagerfläche. Der linke vorgesetzte Fuss von 25; von Martinelli erkannt[2]).

i) H. 0,37, B. 0,29, D. 0,15. Linke untere Ecke von X. mit Stoss- und Lagerfläche. Das linke Bein von 37 und Gewandtheil von 38; von Martinelli erkannt; vgl. Lüders a. a. O.

k) H. 0,25, B. 0,25, D. 0,11. Der behelmte Kopf und die Schultern eines nach links gewandten Kriegers; der Kopf ist nach rechts umgedreht, so dass das Gesicht etwa in Dreiviertelansicht zu stehen kommt. Rechts neben dem Kopf über der linken Schulter ein Ansatz, der einem Schildrand ähnlich sieht. Die Gesichtsmaske, mit Ausnahme des linken Auges und eines kleinen Theils der linken Wange und der vordere Theil des Helmes sind abgehauen. Allein eine hinter Gitter verschlossene, behelmte Gesichtsmaske passt der Grösse nach genau zu diesem Stück. Auch die Bruchflächen scheinen zu stimmen; die Probe konnte leider nicht angestellt werden. Die Arbeit ist nicht gerade hervorragend, aber die Uebereinstimmung mit der Carrey'schen Zeichnung von XII. 47 zu gross, als dass man die Zugehörigkeit der beiden Stücke abweisen könnte.

l) H. 0,49, B. 0,20, D. 0,16. Stück vom rechten Rand von XIII. mit Stossfläche. Dass Carrey in den Zeichnungen von XIII. und XV. je zwei Platten zu einer vereinigt hat, ist schon von Michaelis p. 245 richtig erkannt worden. Wir unterscheiden demnach XIII. und XIIIa., XV. und XVa. Unser Fragment ist vom rechten Rand von XIII. und lehrt uns die Stelle kennen, wo beide Platten zusammenstiessen. Es enthält die rechte Seite der Brust und den vorgestreckten und zurückgebogenen rechten Arm von 48, sowie die Contour des Rückens des einen Wagenpferdes. Der Schnitt zwischen XIII. und XIIIa. ging, wie öfter, durch die Figur 48 und dies ist vermuthlich auch der Grund, weshalb Carrey ihn nicht angegeben hat. Nach der Bruchfläche zu urtheilen scheint unser Stück sich unmittelbar an das grössere Fragment mit den Pferdeleibern angeschlossen zu haben. Die Aufstellung dieses letzteren machte es leider unmöglich, die Probe anzustellen.

m) H. 0,32, B. 0,33, D. 0,24. Rechte untere Ecke von XIII. mit Stoss- und Lagerfläche. Die beiden Hinterbeine eines Pferdes vom Beginn des Oberschenkels bis zur Mitte des Unterschenkels. Die Beine haben eine so horizontale Stellung, wie sie sich auf dem Fries nur bei Wagenpferden findet; und nur auf unserer Platte (ausser XV, über welche s. unter *o*) kommen die Hinterbeine des Gespanns n die rechte untere Ecke zu stehen. Daher dürfte die Zutheilung sicher sein.

n) H. 0,29, B. 0,29, D. 0,09. Fragment einer auf einem Wagen stehenden, sich stark zurückbeugenden, bekleideten Figur. Erhalten ist ein Stück der Brust, der Unterleib, das rechte Bein, endlich ein ausgestreckter Unterarm, mag er nun zu dieser oder zu einer anderen Figur, die vielleicht einst daneben stand, gehören. Die Figur ist, wie ihre Kleidung lehrt, ein Wagenlenker. Alle Wagenlenker des Nordfrieses sind uns nun entweder im Original (vergl. unter *r*) oder in Zeichnung erhalten, — den Ausfall eines Gespanns anzunehmen ist nach Michaelis' zwingender Deduction p. 247 unmöglich. Wenn also, wie mir sehr wahrscheinlich ist, unser Fragment zum Fries gehört, so muss die Figur sich unter den von Carrey gezeichneten befinden. Hier

[1]) Der, einzige bei Carrey in Dreiviertelansicht gestellte Kopf ist der von IX. 29, der ebenfalls die linke obere Ecke einer Platte einnimmt. Allein dieser ist, obgleich bartlos, entschieden ältlich und hat eine deutliche Glatze; er muss nach der Carrey'schen Zeichnung zu den Thallophoren gehören. Dagegen ist *f* entschieden jugendlich. Die Möglichkeit, dass Carrey sich versehen hat und IX. 29 auf dem Original jugendlich war, bleibt freilich nicht ausgeschlossen. In diesem Falle würde es kein Thallophoros, sondern einer der Festordner sein und man wäre dann vielleicht eher geneigt *f* mit IX. 29 zu identificiren als mit IV. 9.

[2]) Nach Michaelis schliesst Platte VII. erst mit Figur 25, allein auch das Fragment mit der Kithara von 25 hat auf der rechten Seite deutliche Stossfläche. Ich habe in Athen leider versäumt zu constatiren, ob das grosse Fragment von VII. an der linken Seite Stoss- oder Bruchfläche hat.

kann nur XIIIa 49 in Betracht kommen. Der Arm wäre dann der ausgestreckte rechte von 50*).

o) H. 0,18, B. 0,32, D. 0,18. Rechte untere Ecke von XV. mit Stoss- und Lagerfläche. Der aufgesetzte Unterschenkel des linken und der etwas gehobene Huf des rechten Hinterbeins des vordersten Wagenpferdes.

p) Ein Stück aus der Mitte und ein zweites vom rechten Rand von XVa.; letzteres mit Stossfläche. Beide schliessen unmittelbar an einander und an das Fragment mit den Figuren 54 und 55 an. Die Höhe der beiden zusammengesetzten Stücke beträgt 0,27, ihre Breite 0,55, ihre grösste Tiefe 0,14. Das erste enthält den Wagenkasten nebst der oberen Hälfte des Rades und Gewandpartien von 55. Das zweite weitere Gewandpartien von 55, zwei Vorderbeine und einen Huf vom folgenden Gespann. Das bei Michaelis veröffentlichte Fragment mit einem Stück Pferdekopf und fünf Vorderbeinen besteht, wie auch im Text bemerkt wird, in Wahrheit aus zwei Stücken. Von diesen gehört das obere mit dem Pferdekopf, welches an der rechten Seite Stossfläche zeigt, zweifellos an diese Stelle. Das untere mit den Pferdebeinen hingegen hat an der rechten Seite keine Stossfläche und ragt, wie die Probe ergeben hat, weit über den rechten Rand der Platte hinaus. Es ist also einem der anderen Gespanne zuzuweisen und zwar entweder dem auf XV. oder dem auf XIIIa, oder auch dem auf XXI. dargestellten. Dagegen gehört es sicher nicht zu dem Gespann auf XIII., da dort die Bruchflächen nicht passen. An Stelle dieses Fragments muss an den rechten Rand von XVa. unser neues Stück gesetzt werden.

q) H. 0,30, B. 0,30, D. 0,12. Die beiden Vorderbeine eines ruhig dastehenden Pferdes; die untere Hälfte der Unterschenkel fehlt; wahrscheinlich von dem Gespann auf XXII.

*) Diese Nothwendigkeit ist mir erst nach meinem Weggang von Athen klar geworden, so dass es mir nicht mehr möglich war, Carrey's Zeichnung darauf hin mit dem Original zu vergleichen. Meiner Erinnerung nach müsste allerdings eine Verzeichnung bei Carrey angenommen werden.

2. Fragmente verschollener Platten.

r) H. 0,43, B. 0,40, D. 0,09. Stück vom linken Rand mit Stossfläche, in der Mitte gebrochen. Auf einem Wagen, dessen oberer Rand erhalten ist, steht ein Mann mit Schild am linken Arm. Bekleidet ist er mit einem feinfältigen Gewand, welches die rechte Seite der Brust freilässt. Von der Figur fehlen der Kopf, der Hals, der linke Unterarm und beide Beine von der Mitte des Oberschenkels an. Neben ihm, dicht am linken Rand ein Stück vom Körper des Wagenlenkers, der ebenfalls mit einem feinfältigen Gewand bekleidet ist. Der Schnitt der Platten geht mitten durch diese letztere Figur.

s) H. 0,27, B. 0,20, D. 0,11. Rechte obere Ecke mit Stoss- und Lagerfläche. Rechts der obere Theil eines Pferdekopfs; links davon der Hals eines zweiten Pferdes und die rechte Hand des auf letzterem sitzenden Reiters. Der Schnitt der Platten geht durch den Hals des zuerst erwähnten Pferdes und durch die Handwurzel des Reiters.

t) H. 0,19, B. 0,24, D. 0,18. Linke obere Ecke mit Stoss- und Lagerfläche. Die obere Hälfte eines Ephebenkopfes in gerader Haltung.

u) H. 0,25, B. 0,25, D. 0,13. Von einem galoppirenden Pferde ist ein Theil der Brust mit dem ganzen rechten und dem Ansatz des linken Oberschenkels erhalten Rechts wird der Unterschenkel des Vorderbeins des folgenden Pferdes sichtbar.

v) H. 0,25, B. 0,12, D. 0,18. Von den Hinterbeinen eines Pferdes ist der rechte Oberschenkel bis zum Knie und der Ansatz des linken erhalten; rechts dahinter wird der Unterschenkel eines Vorderbeins des folgenden Pferdes sichtbar.

Michaelis p. 241 constatiert den Ausfall von vier Platten im Nordfries und nimmt demgemäss vier Lücken, zwei in der Wagenreihe hinter XVIII. und XIX. und zwei im Reiterzug hinter XXVI. und XXX. an (p. 246 f.). Von den neuen Fragmenten gehört *r* zweifellos zu den Wagen. Es enthält die andere Hälfte der am rechten Rand von XIX. befindlichen Gruppe und bildet somit einen Theil des linken Randes der auf XIX. folgenden Platte, XX. nach Michaelis. Es wird nun gleich gezeigt werden,

dass im Reiterzug nicht zwei, sondern drei Platten ausgefallen sind. Es darf also, da für die Einsetzung von fünf Platten im Nordfries kein Raum ist, nur eine Lücke im Wagenzug angenommen werden, und diese ist sicher zwischen XVIII. und XIX. zu setzen. Danach ist XX. ganz zu streichen und XXI. unmittelbar neben XIX. zu rücken. In *r* wäre uns alsdann der linke Rand von XXI. erhalten. Allein es ist mir sehr wahrscheinlich, dass das unter XXI. gesetzte Fragment, wie Michaelis p. 246 vorschlägt, vielmehr unter XVI. zu setzen ist. Dann wäre *r* das einzige uns erhaltene Fragment der auf XIX. folgenden Platte, an die sich unmittelbar XXII. anschloss. Das unter XX. gesetzte Fragment muss auf eine der von Michaelis p. 247 vorgeschlagenen Arten anderweitig untergebracht werden, unter welchen mir der Gedanke, es an den linken Rand von XV. zu setzen, am glücklichsten scheint.

Von den zum Reiterzug gehörigen Fragmenten *s*, *t*, *u*, *v* macht *s* zunächst einige Schwierigkeit. Nicht nur kann es zu keiner der erhaltenen Platten gehört haben, es lässt sich auch vor keiner derselben einordnen. Man müsste denn annehmen, dass der verlorene linke Rand von XXX. sich passend an *s* anschloss; in diesem Falle würde *s* zu einer zwischen XXIX. und XXX. einzuschaltenden Platte gehört haben, und die Lücken hinter XXVI. und hinter XXX. blieben bestehen. Im anderen Falle wäre sowohl die Platte, zu der *s* gehört, als die unmittelbar darauf folgende ausgefallen. Man kann dies Plattenpaar mit gleicher Wahrscheinlichkeit in jede[4]) der beiden von Michaelis statuirten Lücken einsetzen und erhält also entweder die Reihenfolge

XXVI. XXVIa. (= *s*) XXVIb. XXVIII. XXIX. XXX. XXXa. XXXI. oder

XXVI. XXVIa. XXVIII. XXIX. XXX. XXXa. (= *s*) XXXb. XXXI.

[4]) Von den unter XXVII. zusammengestellten Fragmenten hat Michaelis selbst mit Recht drei als nicht hierher gehörig ausgeschieden, vgl. oben Nordfries *e*. Der Kopf 84 dürfte wohl in die linke obere Ecke von XXXVI. gehören. So bleibt nur noch ein Stück aus der Mitte einer Platte (*A*) übrig, welches zu einer der drei fehlenden Platten gehört.

In beiden Fällen muss angenommen werden, dass sich der verlorene linke Rand von XXX. passend an XXIX. anschloss. Oder man kann endlich unter der Voraussetzung, dass sich der linke Rand von XXX. an XXVI. anschloss, XXX. und die dahinter ausgefallene Platte hinter XXVI, *s* und die folgende Platte hinter XXIX setzen

XXVI. XXX. XXXa. XXVII. XXIX. XXIXa. (= *s*) XXIXb. XXXI.

Eine Möglichkeit die Platten anders, als auf eine dieser vier Arten anzuordnen, sehe ich nicht, wüsste aber auch Nichts anzuführen, was besonders zum Vortheil einer derselben spräche. Die Platten, nachdem *s* hinzugekommen ist, so zu ordnen, dass man mit der Annahme von nur zwei ausgefallenen Platten auskommt, scheint mir schlechterdings unmöglich.

Die linke obere Ecke einer dieser drei Platten, vermuthlich der auf *s* folgenden, ist uns in *t* erhalten. Wenn *s* hinter XXIX. gehört, kann *t* auch derselben Platte, wie *s* zugetheilt werden. Den Platz von *u* und *v* innerhalb einer dieser Platten zu bestimmen, ist natürlich unmöglich. Nur dürfte *u* vielleicht zu derselben Platte gehören wie das Wiener Fragment *A*. Dem Gedränge der Reiter auf *A* entsprechen die besonders dicht neben einander her galoppirenden Pferde auf *u*.

3) Nicht zu bestimmende Fragmente.

w) H. 0,18, B. 0,42, D. 0,12. Vier mehr oder weniger fragmentirte Hinterbeine von Pferden in ähnlicher Stellung wie bei den Gespannen auf XI. und XIII. Doch gehört das Fragment, da die Bruchflächen nicht stimmen, zu keiner dieser beiden.

x) Stück eines Pferdeoberschenkels.

y) Ephebenkopf mit Tänie im Haar, das Gesicht völlig verstossen.

C. Ostfries.

a) H. 0,30, B. 0,18, D. 0,23. Linke untere Ecke von II. mit Stoss- und Lagerfläche. Steife Gewandfalten von 2.

b) H. 0,31, B. 0,36, D. 0,16. Rechte untere Ecke von III. mit Stoss- und Lagerfläche. Die Füsse

und der Gewandsaum von 19. Das untere Ende des Stabes, dessen oberer Theil nur durch Bemalung angedeutet war, ist plastisch dargestellt. Der Stab ist auf eine kleine Terrainerhöhung gestützt.

c) H. 0,34, B. 0,36, D. 0,22. Ein Stück vom Gewand der Aphrodite (41) und das Bein ihres Stuhles; links die Spitze des rechten Fusses der Peitho (40). Die Uebereinstimmung mit dem Gipsabguss ist vollkommen. Ohne Zweifel identisch mit dem von E. Curtius bull. d. J. 1840 p. 66 erwähnten Bruchstück *con vestimento e frammento d'un sedile* (vgl. Michaelis p. 240. 244). Danach ist das Fragment 1840 an der Nordseite des Parthenon gefunden.

d) H. 0,15, B. 0,21, D. 0,10. Die rechte von Gewandfalten bedeckte Brust und ein Stück des rechten Oberarms einer Frau. Die Arbeit dieses Fragments ist so vorzüglich und die Uebereinstimmung mit Carrey's Zeichnung so gross, dass mir die Zutheilung desselben zur Aphrodite 41 nicht zu gewagt erscheint.

e) Mädchenkopf mit Haube, gewaltsam vom Reliefgrund abgehauen, ebenso die folgenden Fragmente ausser *h*. 57. Gipsabguss im Berliner Museum.

f) Mädchenkopf 58. Durch das Haar ist ein doppeltes Band geschlungen. Gipsabguss im Berliner Museum.

g) Mädchenkopf, wahrscheinlich 60; zur Zeit noch auf der Ephorie befindlich. Gipsabguss im Berliner Museum.

h) H. 0,22, B. 0,20, D. 0,16. Stück vom rechten Rand von VIII. mit Stossfläche. Hinterkopf, Untergesicht, Hals und Brustansatz des Mädchens 61. Das Haar ist in eine Haube gesteckt. Sehr verstossen. Von Dr. W. Klein erkannt.

Zum Schluss mögen hier noch zwei Fragmente Erwähnung finden, die man in Athen mit grosser Zuversicht dem Parthenonfries zutheilt, während sie, wie ich glaube, unmöglich dazu gehören können. Die Maasse des ersten sind H. 0,50, B. 0,22, D. 0,08. Erhalten ist der Torso eines nach links gewandten Mannes mit Schild am linken Arm. Die Darstellung hat eine oberflächliche Aehnlichkeit mit Carrey's Zeichnung von Nordfries 50, allein das Relief ist zu flach und die Arbeit zu schlecht für den Fries.

Das zweite Fragment ist hoch 0,74, breit 0,36 und tief 0,33. Der linke Rand mit Stossfläche ist erhalten. Dargestellt ist das Hintertheil zweier nach links gewandter Pferde mit erhobenen Schweifen und der Kasten des Wagens, auf welchem zwei Figuren standen: hinten der bekleidete Wagenlenker, von dem nur ein kleines Stück des Unterkörpers, vorn der Krieger, von dem nur die auf die Wagenbrüstung gestützte Hand und der Unterarm erhalten ist. Das Stück soll am Parthenon selbst gefunden sein; es ist aus pentelischem Marmor und gehörte, wie die Stossfläche beweist, zu einer fortlaufenden Darstellung, sei es eines Frieses, sei es einer hohen Basis. Die Darstellung ist eine auf dem Fries gewöhnliche.

Ich verkenne das Gewicht dieser Gründe, die alle für die Zugehörigkeit zum Fries zu sprechen scheinen, gewiss nicht. Allein ich möchte fragen: ist es möglich, dass eine Arbeit von so schwächlicher Eleganz aus Phidias Werkstatt hervorgegangen ist? Wo finden sich auf dem ganzen Fries solche Pferdekörper, solche Hände, solch leerer Raum zwischen dem Gespann und dem Wagen? Die Sache erledigt sich übrigens von selbst. Im Nordfries, dem das Stück wegen der Richtung des Wagens zugetheilt werden musste, ist für eine oder gar für zwei weitere Platten (es müsste ja auch noch die unmittelbar folgende Platte eingefügt werden) absolut kein Platz mehr.

Es bleibt mir noch übrig, Herrn Ephoros P. Evstratiadis meinen aufrichtigen Dank für die vielfache mir bei Anfertigung dieses Verzeichnisses gewährte Unterstützung öffentlich zu wiederholen.

Rom im September. C. Robert.

MISCELLEN.

FRAGMENT EINES ATTISCHEN DECRETS.



Im *Corpus Inscriptionum Graecarum* findet sich unter no. 873 nach einer Abschrift W. Gells ein kleines attisches Fragment mit voreuklideischer Schrift mitgetheilt, welchem im ersten Bande des *Corpus Inscriptionum Atticarum* kein Platz eingeräumt worden ist, obgleich es keineswegs ohne einiges Interesse ist. Mit der Sammlung Rottiers ist es inzwischen aus Athen in das Museum zu Leiden gelangt (s. Janssen, *de griekscke, romeinsche en etrurische Monumenten van het Museum van Oudheden te Leyden* S. 43 no. I, 282 und desselben *mus. Lugd.-Bat. inscr.* Taf. VII, 12 S. 46 f.); eine Abbildung findet sich in Janssens *griekscke en romeinsche Grafreliëfs uit het Museum van Oudheden te Leyden* Taf. VII, 18. Die neue Abbildung die ich vorlege ist nach einem Gipsabguss angefertigt, welchen die Freundlichkeit des Herrn Dr. Pleyte in Leiden der Redaction dieser Zeitung vermittelt hat; zugleich ist eine eigens gefertigte Photographie benutzt, die ich der Güte des Herrn Director C. Leeman verdanke.

Das kleine, nur am oberen Rande vollständige, sonst an allen Seiten gebrochene Fragment von pentelischem Marmor ist nur 0,17 M. hoch und 0,10 M. breit. Auf dem oberen vorspringenden Rande liest man in grösseren Buchstaben die beiderseits verstümmelte Inschrift

ƆΚ𐌋Ε𐌔ΦΙ

Darunter befindet sich ein Kymation, unter diesem der Rest eines Reliefs. Erhalten ist die obere Hälfte einer nach rechts gewandten weiblichen Figur im Chiton, dessen Ueberschlag ungegürtet lang herabfällt. Das reiche Haar bedeckt den Nacken; auf dem Kopfe ruht, anscheinend auf einem Tragpolster (*κνέφαλλον*, *σπεῖρα*, *τύλη*), ein schwerer, breiter kalathosartiger Schmuck, welcher nicht der Tracht des täglichen Lebens angehört. Beide Arme sind vorgestreckt, der linke horizontal in der Höhe der Schulter, wie wenn es sich um eine Bekränzung handelte, der rechte gesenkt: man denkt an das Halten einer Schale oder an einen Handschlag. Doch müsste in letzterem Falle wohl die Hand der zweiten Figur sichtbar sein, was nicht der Fall ist; dass aber eine zweite Figur gegenüber stand, ist unzweifelhaft. Vor dem Kopfschmuck der Frau steht in kleineren Buchstaben ΜΕ𐌔𐌔▌ (Gell las am Schluss noch [), unter ihrer rechten Hand ΓΡ (der letzte Rest rührt sicher von einem Ρ her).

Janssen hat richtig gesehen (*Grafr.* S. 25), dass dies kein Grabrelief ist, er erklärt es für ein

Anathem. Mir scheint es ganz unzweifelhaft, dass wir das Fragment einer öffentlichen Urkunde vor uns haben, die oben mit einer Reliefdarstellung geziert war (R. Schöne, griechische Reliefs S. 16 ff.). Der Art dieser Vignetten entspricht durchaus Composition und Stil des sehr flach und recht fein gearbeiteten Reliefs. Schöne hat nachgewiesen (S. 20), dass dergleichen bildlicher Schmuck fast nur bei Volksbeschlüssen üblich war. Einem solchen gehört meines Erachtens auch unser Fragment an, und zwar ist es unter den erhaltenen Stücken das älteste. Denn während die übrigen kaum vor den peloponnesischen Krieg zurückgehen (vgl. Schöne No. 50. 51. 52. 96) und höchstens eines (Schöne No. 59) seinem stilistischen Charakter nach etwas älter sein könnte, so weist die obere Inschrift unseres Fragments durch die ältere Form des ϟ und daneben die jüngere des Φ in die Zeit schwankender Paläographie, welche in öffentlichen Urkunden etwa mit Ol. 83 (445) ihren Abschluss zu finden scheint (vgl. A. v. Schütz *hist. alphab. Att.* S. 48 ff.). Wenn ferner neben dem ϟ der oberen Zeile in den Beischriften des Reliefs ΣΣ erscheint — an einen späteren Zusatz zu denken ist angesichts des Originals gar kein Grund —, so darf daran erinnert werden, dass in der Tributliste von Ol. 81, 4 (452) in der Ueberschrift Σ, in der Liste selbst dagegen regelmässig ϟ gebraucht ist (Köhler Urk. und Unters. S. 5. *CIA.* I, 227; das Σ in der Ueberschrift des folgenden Jahres, ebenda 228, ist nur ein Druckfehler im *Corpus*). Auf unserem Relief ist dies noch eher erklärlich, weil die bildliche Zuthat solcher Decrete, wie Schöne wahrscheinlich gemacht hat (S. 17—20), nicht vom attischen Staat sondern von denjenigen ausgieng, auf welche das Document sich bezog. Wenn also auch der attische Steinmetz, der die Inschrift einmeisselte, das officielle Alphabet befolgte, so konnte doch daneben der Künstler des Reliefs bereits eine andere Schreibweise befolgen, die erst etwas später aus dem Privatgebrauch in den officiellen aufgenommen ward.

Werden wir somit in die fünfziger oder vierziger Jahre des fünften Jahrhunderts verwiesen, so liegt nichts näher als den schon von den früheren Herausgebern mit *Μεσσήνη* in Verbindung gesetzten Namensanfang *Μεσσ...* wirklich auf Messene zu beziehen und in der Frau die Vertreterin der Messenier zu erkennen, sei es nun die blosse Personification des Landes oder die gleichnamige Tochter des Triopas und Gemahlin Polykaons, welche in der späteren Stadt Messene als eponyme Heroine einen Tempel und ein Bild von Gold und parischem Marmor hatte (Paus. IV, 31, 11 vgl. 1. 27, 6). An Demeter zu denken, wie Janssen thut, hindert eben der beigeschriebene Name, welcher zu der Figur gehören muss (Schöne S. 32), so passend sonst auch die grosse Göttin von Andania Messeniens vertreten würde, zumal in Attika, von wo ihr Kultus nach Messenien gekommen war (Sauppe Mysterieninschr. von Andania S. 3 ff.). Neopolis wird bei ähnlichem Anlass durch seine (*Ἄρτεμις*) *Παρθένος* vertreten (Schöne No. 48), Kios durch einen Bürger (ebenda No. 52), Methone durch einen Heros (ebenda No. 50, vgl. 62) — wohl Methon den Sohn des Orpheus (Plut. *quaest. Gr.* 11) —, Sicilien anscheinend durch die personificierte Sikelia (Schöne No. 49. Köhler Hermes III, 156; vgl. jedoch Holm Gesch. Sic. II, XII). Den Anlass zu unserer Urkunde mit dem Relief gab ohne Zweifel das Verhalten Athens nach Beendigung des dritten messenischen Krieges, die Einweisung der von Ithome abgezogenen Messenier in den Besitz von Naupaktos Ol. 81, 1 oder 2 (455), vgl. Thuk. I, 103. (Schäfer *de rer. post bellum Pers. gest. temp.* S. 18 f.) Damit stimmt die Paläographie überein, und ebenso die Haltung Messenes auf dem Relief: vermuthlich hat sie die attische Athena bekränzt, und letztere mag, wie öfter auf diesen Reliefs (z. B. No. 50. 52. 91. 92), sitzend dargestellt gewesen sein, weil sonst der linke Arm Messenes höher gehoben sein müsste. — Was die Buchstaben ΓΡ unter Messenes rechter Hand bedeuten, weiss ich nicht zu sagen. Die Buchstaben am oberen Rande sind wohl Reste vom Namen des Rathsschreibers, etwa ...*οκλῆς Φι[λαΐδης ἐγραμμάτευε*, oder in *Φι*... mag der Name des Vaters stecken; vgl. *CIA.* I, 8. 20. 40. 45. 58. 70. 71. 75. Leider ist unter den anderweitig bekannten

Namen von Schreibern aus dieser Zeit unserer nicht nachweislich.

Somit bietet das kleine Fragment ein doppeltes Interesse, als Zeugniss eines denkwürdigen historischen Ereignisses und als ältester Beleg für die Verwendung derartiger Reliefs bei Staatsurkunden. Den Stil würde man in jener Zeit vielleicht noch etwas strenger erwarten (so dass ich zuerst geneigt war an den vorübergehenden Anschluss des sicilischen Messene an Athen im J. 427 zu denken, s. Thuk. III, 90), jedoch steht das Relief in der That den späteren an Freiheit der Haltung nach, und die hässliche Verzeichnung des linken Unterarms kann auch hierfür in Betracht kommen. Ueberhaupt aber ist unsere Kenntniss attischer Kunst aus der Mitte des fünften Jahrhunderts keineswegs so abgeschlossen, dass wir uns nicht durch ein neues, annähernd datierbares Monument gern sollten weiter belehren lassen.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

CESARINI — LUDOVISI.

Urlichs (in Lützows Zeitschr. V, 52 Anm. 2) und Kekulé (Gruppe des Menelaos S. 2) besprechen die Angabe E. Brauns (Ruinen und Museen Roms S. 564), dass ein Theil der Antikensammlung Cesarini im Jahre 1585 in den Besitz des Cardinals Ludovico Ludovisi übergegangen sei, und wissen diese Notiz nicht auf ihre Quelle zurückzuführen; Kekulé vermuthet Benutzung von Familienpapieren. Die Sache hängt anders zusammen. Noch bei der Besprechung des sterbenden Galliers (S. 218) befolgte Braun die gewöhnliche, freilich auch durch kein Zeugniss gestützte Annahme, dass diese Statue aus den Gärten des Sallust in die Villa Ludovisi gekommen sei. Mittlerweile stiess er bei Bearbeitung der Villa Borghese auf eine Notiz Nibbys (*Mon. scelti della Villa Borghese* S. 15): *Morto Gio. Giorgio* [Cesarini] *nel 1585, gli oggetti da lui raccolti furono in gran parte venduti, o donati da Giuliano II. suo figlio, altri al card. Ludovisi nipote di papa Gregorio XV. altri al card. Farnese, da cui forse dopo il 1594 passarono al card. Aldobrandini e per esso in casa Borghese.* Diese Notiz mit ihrer ganzen Umgebung ward von Braun an dem entsprechenden Orte (S. 558 f.) verwerthet, und sie ist es, welche wenige Seiten später an der oben angeführten Stelle von neuem vorgebracht wird, mit der Aenderung, dass die Zerstreuung nicht nach, sondern bei dem Tode Giovan Giorgios vorgegangen sei. Uebrigens kann auch Nibbys Angabe nicht ganz genau sein, denn während der Cardinal Lud. Ludovisi erst 1595 geboren ist, fand der Verkauf wenigstens an die Farneses spätestens 1594 statt (vgl. auch Flam. Vacca bei Fea *Miscell.* I, 96 no. 104, Urlichs a. a. O.), und es ist nicht eben wahrscheinlich, dass der Erwerb des ludovisischen Antheils erst mehrere Jahrzehnte später eingetreten sein sollte. Somit bleibt in Nibbys Angabe noch Manches unklar; vollends schwebt Brauns Beziehung jener Nachricht auf die ludovisische Galliergruppe (S. 568) ganz in der Luft. Seltsam ist aber die schonungslose Selbstkritik, mit welcher Braun unmittelbar nachdem er diese „gewichtige Ueberlieferung" kennen gelernt hat, auf die eben noch von ihm selbst vorgebrachte „gedankenlose Wiederholung der wohlfeilen Voraussetzung, dass es sich um die Reste der durch den Sallust zusammengebrachten Kunstschätze handle", herabblickt.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

ZU DEN ORESTES-SARKOPHAGEN.

An dem vaticanischen Sarkophage (*Mus. P. Clem.* V, 22. Overbeck her. Bildw. Taf. 29, 1 u. ö.) hat die Gruppe der drei schlafenden Erinyen am linken Ende den Erklärern viel Schwierigkeit gemacht. Heeren stellte zuerst die Ansicht auf, dass sie mit der Scene gegenüber, wo Orestes über eine Erinys weg vom Dreifuss fortschleicht, zu vereinigen sei (Bibl. der alten Litt. u. Kunst III, 26). Visconti suchte dies durch die weitere Annahme zu stützen, dass unser Relief von einer Vase oder runden Basis copiert und vom Copisten falsch abgetheilt sei (*M. PCl.* V, 147 f.); er fand damit vielen Beifall, ist jedoch, wie mir scheint, von Benndorf (*Ann.* 1865, 236) schlagend widerlegt worden. Benndorf selbst hält aber an der Zusammengehörigkeit beider Gruppen fest; sie sollen nur um der Symmetrie willen getrennt worden sein und die Erinyengruppe soll sich ursprünglich links an die Orestesgruppe angeschlossen haben. Das würde vor Allem eine sehr unangenehme Wiederholung des Motivs der liegenden Erinys ergeben; überhaupt aber ist die ganze Erklärung doch nur ein Nothbehelf für den Fall, dass sich keine bessere findet.

Die Trennung der beiden Scenen wird meines Erachtens durch den lateranischen Sarkophag (no. 415. *Mus. Lat.* 11. Sächs. Berichte 1850 Taf. 8), wo die am Boden gelagerte Erinys mit der Doppelaxt wiederkehrt, sonst aber Alles vollständig abweicht, geboten. Brunn (Kunstbl. 1844, 323 ff.) wollte hier die Scenen von rechts nach links auf einander folgen lassen und erblickte an dem linken Ende den Schatten Agamemnons, der die Erinys einschläfere und zeitweilig an der Verfolgung hindere; wie ich meine, gegen den Augenschein. Ob er auch eine Erklärung der linken Endscene des vaticanischen Sarkophags aufstellt, kann ich jetzt nicht angeben. Böttichers Gedanke (Verz. der Abg. no. 1216), die Amme auf diesem letzteren Sarkophage sei das Eidolon Klytämnestras, welches die schlummernden Erinyen erst wach rufen wolle, ist nach allen Seiten verfehlt (vgl. Rosenberg, Herr Prof. Bötticher S. 22 f.). Auch Preller (sächs. Berichte 1850, 258 f.) traf gewiss nicht das Richtige, wenn er in der offenbaren Erinys, die halb steht halb sich anlehnt, die träumende Klytämnestra erkennen wollte; aber dem Richtigen ganz nahe kam er, wenn er die drei Gestalten für die schlafenden Erinyen des Pelopidenhauses hielt, die Klytämnestras That noch zu rächen säumen, aber bald neuen Frevel häufen und Orestes That durch Verfolgung und Wahnsinn strafen werden. Nur möchte ich die Erinyen specieller auf Orestes beziehen. Dann schreitet Alles vortrefflich voran, in den Erinyen vollzieht sich gewissermaassen der innerliche Fortschritt des Bildwerks. Zuerst schlafen sie noch, denn vor Orestes That ist für sie kein Anlass zu eigenem Handeln; als der Mord geschehen, kommen sie aus dem Hintergrund hervor und jagen den Verbrecher; endlich ruhen sie müde von der Jagd aus, und diesen Augenblick benutzt Orestes, vom Gotte entsühnt, ihnen zu entrinnen. Die unmittelbar folgende Scene bieten eine Querseite des giustianischen (Michaelis corsin. Silbergef. Taf. 2, 2) und eine des Sarkophags von Husillos (*Museo español de antiguedades* Taf. 3, vgl. Heydemann arch. Zeitung 1871, 168), welche beide in der Vorderseite genau mit dem vaticanischen Sarkophag übereinstimmen: der aus Delphi entflohene Orestes wird durch Athena freigesprochen, die Erinys (denn hierfür halte auch ich sie jetzt) kommt dadurch endgiltig zur Ruhe. Noch weiter führt die andere Querseite des giustinianischen Sarkophags mit der Erkennungsscene der Geschwister auf Taurien, und wieder noch einen Schritt weiter die zweite Querseite des spanischen Sarkophags, wo Iphigeneia mit dem Artemisbilde (zerstört) von den beiden Gefangenen begleitet zum Meere schreitet. Die beiden letzten Scenen kehren bekanntlich auf anderen Sarkophagen, welche den taurischen Ereignissen gewidmet sind, an der Vorderseite wieder; genau so wie hier bilden sie die Fortsetzung der oben betrachteten Scenenreihe an dem Deckel des lateranischen Sarkophages. Mit der Entführung des Götterbildes aus dem Barbarenlande ist erst der ganze Cyclus wirklich zum Ab-

schluss gebracht; wie also der Sarkophag von Husillos ein schlagendes Beispiel für Willkür und Laune in Zusammenstellung einzelner Scenen sein soll, verstehe ich nicht.

Die oben vertheidigte Deutung der Erinyengruppe bezieht sich natürlich auch auf die eine Erinys an der entsprechenden Stelle des lateranischen Sarkophags, welche für Klytämnestra zu erklären (Bötticher a. a. O.) wiederum so verfehlt ist, dass jede Widerlegung überflüssig wäre. Dass die wirksame Erscheinung des verstorbenen Agamemnon und deren lebhafter Eindruck auf Orest und Pylades der ursprünglichen Composition angehören, ist wohl unleugbar. Nicht so leicht dürfte zu entscheiden sein, ob diese Composition im lateranischen Sarkophage vollständig vorliegt oder durch die beiden weiteren Erinyen des vaticanischen und der verwandten Sarkophage zu ergänzen ist. Den sichersten Aufschluss könnte hier ein neuer Fund bieten.

Endlich möchte ich gegenüber Benndorf, der die Ermordung als zwei ganz getrennte Scenen auffasst und in beiden den Handelnden für Orestes erklärt, die Ansicht aller übrigen Erklärer festhalten. Das ganze Mittelstück des Reliefs ist, wie das auf dem Original oder einem Abguss weit deutlicher hervortritt als in den Abbildungen, auf Orest als Hauptfigur im Centrum angelegt. Er allein hebt sich in ganzer Figur klar und hoch aus dem Grunde hervor; beiderseits entsprechen sich die geschwungenen Linien der Gewänder, des Vorhangs und des Mantels, mit welchem Pylades Aegisthos Leichnam verhüllen will, so augenfällig, dass hierdurch ein starker Eindruck von Parallelismus entsteht. Es ist deshalb nicht gerade nothwendig Pylades als Mörder des Tyrannen aufzufassen; das gezogene Schwert kann der gefahrvollen Situation überhaupt gelten. Doch liegt der andere Gedanke nicht fern und findet ja auch in späteren litterarischen Zeugnissen, die Benndorf selbst anführt (S. 224 Anm. 4), ja vielleicht schon in den Nosten, einen Anhalt. Künstlerisch bot diese Version den Vortheil, beide Thaten in einer Scene zu vereinigen, die sich um Orestes als Hauptfigur gruppiert. Ist es nicht auch viel natürlicher, dass das Grausen und der Abscheu der Amme dem Muttermorde oder etwa der Erscheinung der Erinyen gelten, als der Tödtung des Usurpators? Auf dem Sarkophag Circi-Lezzani (*Mon. dell' Inst.* VIII, 15, 2), der in der That zwei gesonderte Scenen mit Orestes als Protagonisten zu enthalten scheint, ist denn auch die Amme derjenigen Scene beigegeben, wo Orestes die Mutter tödtet.

Strassburg. AD. MICHAELIS.

DIE ANADYOMENE UND DER MONOGLENOS DES APELLES.

Petronius sat. c. 83. In pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. Nam et Zeuxidos manus vidi, nondum vestutatis iniuria victas et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. Jam vero Apellis (sc. tabulam) *quam Graeci monocremon appellant, etiam adoravi. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam.*

Das an dieser Stelle erwähnte Werk des Apelles hat der Kunstkritik bisher grosse Schwierigkeiten bereitet. Es leuchtete ein, dass die in den Handschriften überlieferte Lesart *monocremon* verdorben ist, denn nach Analogie aller sonst bekannten griechischen Beinamen berühmter Kunstwerke haben wir auch hier ein sinnvolles Epitheton vorauszusetzen. Von den zahlreichen Verbesserungsvorschlägen (cf. ed. Anton. p. 246 ad loc.) sind nur zwei erwähnenswerth, wonach entweder *monochromon* oder *monocnemon* zu schreiben wäre. Gegen erstere Emendation ist schon mit Recht die Stelle des Fronto ep. p. 170 ed. Rom. (*quid si Parrhasium versicolora pingere iuberet, aut Apellem unicolora?*) geltend gemacht worden (Welcker zu Müller's

Handbuch § 318); für letztere entschieden sich Welcker (zu Philostrat. p. LXI, ders. zu Müller's Handbuch § 141, 3), Brunn (K. G. II, 205), Urlichs (Chrestom. Plin. S. 358) u. A. Sie bezogen diese Benennung „die Einbeinige" auf das berühmte Tafelgemälde des Apelles, die Aphrodite Anadyomene, welches Kaiser Augustus den Koern gegen ansehnlichen Steuererlass abkaufte und in den Tempel des Cäsar auf dem Forum als bestes Porträt der Stamm-Mutter des iulischen Geschlechtes weihte.

Indess ist auch diese Vermuthung aus folgenden Gründen unhaltbar. Die Worte des Petronius: ***Graeci appellant*** beweisen uns, was schon die griechische Namensform erkennen lässt, dass jener Beiname nicht erst in römischer Zeit gegeben wurde, sondern schon sehr frühzeitig aufkam, als das Werk in Griechenland bewundert wurde. Da nun aber die Anadyomene des Appelles offenbar ***vetustatis iniuria victa*** in ihren verdorbenen Zustand gekommen ist, so wird dieser letztere erst in späterer Zeit und kaum vor ihrer Versetzung nach Rom eingetreten sein, wie denn auch erst unter Nero die Holzfäulniss das Bild völlig vernichtete. Wie hätte es also schon in Griechenland vor seiner Verstümmelung den Beinamen „die Einbeinige" erhalten können. Nach den zahlreichen Beispielen, die uns Plinius aufbewahrt hat, zu schliessen, scheint eine solche doppelte Namengebung bei berühmten Kunstwerken in Griechenland sehr beliebt gewesen zu sein, und begreiflicher Weise wurde der Beiname in der Regel der übliche, der zum Theil selbst den ursprünglichen verdrängt hat, wie dies z. B. bei der Anapauomene des Aristeides, dem Hemeresios des Pausias, der Stephanusa und Pseliumene des Praxiteles, und so auch an unserer Stelle der Fall gewesen ist. Es liegt aber in der Natur der Sache, dass solcher Beinamen, welche gleichsam die Rufnamen werden, jedes Kunstwerk eben nur einen haben kann, und schon aus diesem Grunde wäre es nicht gerathen, dem Gemälde der Aphrodite, welches schon durch den Beinamen Anadyomene ausgezeichnet ist, noch den von Petronius erwähnten Titel beizulegen. Wir dürften zudem erwarten, diesem zweiten vermeintlichen Beinamen in den so häufigen Erwähnungen des Gemäldes öfters zu begegnen, während er doch nur ein Mal, an der am Eingang citirten Stelle, vorkommt.

Aber selbst angenommen, dass die Verderbniss des unteren Theiles des Bildes der Anadyomene sehr frühzeitig eingetreten, so konnte gleichwohl schon um deswillen jener Beiname „die Einbeinige" diesem Gemälde des Apelles niemals beigelegt worden, weil die Göttin — wie Benndorf ***de Anthol. Gr. epigr.*** p. 73 sq. (dem Bursian Zft. f. bild. Kunst 1870 S. 378 u. A. zugestimmt haben) nachgewiesen hat — im Bilde nur mit dem Oberkörper aus den Meeresfluthen hervorragte. Sie war eben eine „Auftauchende" und wird in dem Epigramm des Demokritos (***Anthol. gr.*** II, 237) ausdrücklich als *στέρνα μόνον φαίνουσα* geschildert.

Es wird nöthig sein hier wenigstens in Kürze zu begründen, warum ich den neuesten ausführlichen Erörterungen von Stephani im ***Compte-rendu de la commission impér. archéol. pour*** 1870 ***et*** 1871 nicht beipflichten kann. Stephani hat sich in der Meinung, dass die bisher benutzten Hülfsmittel unzureichend seien, nach neuen und zuverlässigeren umgesehen und sie theils in bisher bei Seite gelassenen Schriftstellen, theils in der langen Reihe von Erzeugnissen des Kunsthandwerks, welche ebenfalls das Hauptmotiv des Gemäldes, das Ausringen des nassen Haares enthalten, zu finden geglaubt. Unter den letzteren sind es wiederum vorzugsweise die geschnittenen Steine, die ihn zu der Ueberzeugung bringen, die Göttin sei nicht in Verbindung mit dem Meere, sondern als bereits auf dem Festlande angekommen dargestellt gewesen. Man könne aus einer Anzahl dieser Steine, welche offenbar als Amulete gedient hätten, mit vollkommener Sicherheit alle wesentlichen Elemente des von Apelles geschaffenen Motivs feststellen, denn die Verfertiger dieser Amulete seien, um ihre Absicht zu erreichen, streng an das Motiv des Apelles gebunden gewesen, welchem nach den Angaben des Artemidoros eine besonders schützende und fördernde Kraft innegewohnt habe. Nun findet sich zwar ein so strenges Festhalten an dem vorausgesetzten Vorbild des Apelles auf diesen Darstel-

lungen der geschnittenen Steine keineswegs, aber es muss nach Stephani genügen, das mehr oder minder häufige Vorkommen derselben Modification des Motivs gegen einander abzuwägen, um auf Grund einer Art von statistischer Berechnung die Beschaffenheit des Urbildes festzustellen. So wird denn schliesslich „mit hinreichender Sicherheit“ das Resultat gewonnen, dass die Anadyomene des Apelles nicht auf dem Meere, sondern auf dem Festlande sich befand, dass ihr Unterkörper mit einem Gewand verhüllt war und dass ihr Eros zur Seite stand, damit beschäftigt der Mutter einen Spiegel darzureichen.

Es würde vielleicht ausreichen den Irrthum Stephanis in der Benutzung der Stelle des Artemidor (Oneirocrit. II, 37) nachzuweisen, um die Kette dieser Schlussfolgerungen zu durchbrechen. Dass an dieser Stelle bei Erwähnung der verschiedenen Arten der Aphrodite: der Pandemos, der Urania, der Pelagia, der Anadyomene an bestimmte Kunstwerke zu denken sei, ist weder erweislich, noch überhaupt wahrscheinlich. Ausserdem ist aber auch in dem letzten Abschnitt der fraglichen Stelle [1]) von mehreren so völlig einander gegenüberstehenden Vorstellungsweisen der Aphrodite die Rede — von der Anadyomene, die den Schiffern Unheil bringt, von der völlig unbekleideten, die nur den Hetären günstig ist uud von der unterwärts bekleideten Aphrodite, die immer Heilsames verkündet — dass es unmöglich ist, die ganze Stelle auf ein einziges konkretes Bildwerk eines bestimmten Künstlers zu beziehen. Wie nun gar aus dem Epigramm des Straton [2]) geschlossen werden könne, dass man mit dem Namen der *Ἀναδυομένη* ausschliesslich das Motiv des Appelles bezeichnete, vermag ich nicht einzusehen. Mir scheint der einfache Inhalt dieses ziemlich harmlosen Sinngedichts nur der zu sein: 'Gestern hob Diokles beim Baden eine Eidechse, die eben auftauchte (*τὴν ἀναδυομένην*) aus der Wanne empor. Würde wohl Paris, wenn man ihm diese Anadyomene damals auf dem Ida gezeigt hätte, sie den drei Göttinnen vorgezogen haben?' Wir haben somit kein Recht, in jeder schriftlichen Erwähnung einer Anadyomene eine stricte Hinweisung auf die Form der Aphrodite, die Apelles ihr gegeben, zu finden, wie dies Stephani aus jener Stelle demonstrirt; wir haben auch kein Recht ohne ganz bestimmte Gründe, die bisher noch fehlen, in den Monumenten, die das von Apelles gebrauchte Motiv des Ausringens der Haare anwenden, etwas anderes, als eine eben nur in der Herübernahme dieses Motivs liegende Verwandtschaft mit jenem berühmten Gemälde zu erkennen. Aber wir werden wohl zu der Frage gedrängt, wie diese neueste Reconstruction mit der eigentlichen Bedeutung des Beinamens und mit den von Stephani unbeachteten Schriftstellen in Einklang zu bringen sei. In einer bereits auf dem Festlande stehenden, schon halb bekleideten und mit der Toilette beschäftigten Aphrodite die eben aus dem Meeresschaum auftauchende Göttin, eine wirkliche *Ἀναδυομένη* wiederzuerkennen, scheint mir eine unmögliche Aufgabe. Stephani will freilich *ἀναδύεσθαι* nicht einfach mit „aufsteigen“, sondern mit den Worten „sich durch Aufsteigen aus etwas enthüllen, davon trennen“ erklärt wissen. Aber mit dieser erzwungenen Auslegung kann er nicht die eigentliche Bedeutung verbannen, die schon Plinius so deutlich in der Uebersetzung *exeuntem e mari* wiedergegeben hat. Auch in der Erzählung des Athenaeus XIII, 590F, die bisher zu wenig, auch von Stephani nicht, gewürdigt worden ist, liegt es klar genug ausgesprochen, dass Phryne dem Maler das Motiv gab, indem sie einst vor der versammelten Griechenmenge „mit gelösten Haaren und aller Kleider ledig in das Meer stieg.“ Damals also als sie die wasserschweren Haare mit den Fingern ausdrückend sich aus den

[1]) Artemid. Oneirokr. II, 37 *Ἀφροδίτην ἰδεῖν Ἀναδυομένην τοῖς πλέουσι πολὺν χειμῶνα καὶ ναυάγιον ἐσόμενον προαγορεύει· οὐδὲν δὲ ἧττον σώζει καὶ τὰ ἀπηλπισμένα τῶν πραγμάτων τελειοῖ. ἀεὶ δὲ ἀγαθὴ νενόμισται ἡ μέχρι ζώνης τὰ κάτω ἐσκεπασμένα ἔχουσα διὰ τὸ τοὺς μαζούς, οἵ εἰσι τροφιμώτατοι, γυμνοὺς ἔχειν καὶ ἐπιδείκνυσθαι. ἡ δὲ ὅλη γυμνὴ ἑταίραις μόναις ἀγαθὴ καὶ ἐργασίας σημαντική· πρὸς δὲ τὰ λοιπὰ αἰσχύνην προαγορεύει.*

[2]) Anthol. Pal. XII, 207.

Ἐχθὲς λουόμενος Διοκλῆς ἀνενήνοχε σαύραν
ἐκ τῆς ἐμβάσεως τὴν ἀναδυομένην.
ταύτην εἴ τις ἔδειξεν Ἀλεξάνδρῳ τότ' ἐν Ἴδῃ,
τὰς τρεῖς ἂν ταύτῃ προκατέκρινε θεάς;

Wellen erhob, entzündete sie nach der Künstlerlegende in der Fantasie des Apelles das Bild von der „auftauchenden“ Aphrodite. Aber nicht nur aus dem Athenaeus ergiebt sich, dass sie als nackt und noch zum Theil von den Meereswellen bedeckt zu denken sei, auch das Epigramm des Demokritos, welches nach Benndorf's Erweis auf Apelles' Gemälde bezogen werden muss, giebt uns die erwünschte Bestätigung in den bereits angeführten Worten [3]).

Dass wir keine directe Nachbildung dieses berühmten Gemäldes erhalten haben, kann nicht Wunder nehmen. Eher würde eine genaue Uebertragung dieses rein malerischen Motivs auf die Plastik, wie sie Stephani annimmt, für auffällig gelten müssen, denn von einer directen Einwirkung der Malerei auf die plastischen Künste in der Weise, dass nicht blos Motive, sondern selbst ganze Compositionen aus berühmten Gemälden in die Plastik herübergenommen worden seien, davon haben wir noch immer keine überzeugenden Beweise gefunden und werden sie wohl auch nie erhalten. Das am Meisten hervortretende Motiv aber, das Ausringen der Haare, konnte mit Leichtigkeit übertragen werden und hat vielleicht viel allgemeinere Verwendung gefunden, als wir jetzt bestimmen können. Denn wenn irgendwo, so ist in der Monumentalgeschichte der antiken Kunst unser Wissen Stückwerk und das Sprüchwort *dies diem docet* in voller Geltung. Um so ungewisser werden immer rein statistische Schlussfolgerungen bleiben, um so grösser ist aber auch die Aufforderung zu vorsichtiger Zurückhaltung [4]).

Konnte nun aber an dieser erst halb emporgetauchten Aphrodite die Restaurirung des zu Grunde gegangeneu unteren Theils so schwierig sein, wie wir nach Plinius schliessen müssen? Dies scheint mir sehr wohl glaublich, wenn man sich vorstellt, wie dankbar für einen Virtuosen der Farbe von der Art des Apelles die Aufgabe sein musste, das Licht- und Schattenspiel der Wellen, das Sichabspiegeln der schon aufgetauchten Formen der Göttin wiederzugeben. Ueberdies war der Abstand zwischen dem grossen griechischen Künstler und den Hofmalern des Kaisers Augustus gewiss gross genug, um die Restauration jedweden Theiles eines Apellischen Gemäldes bedenklich zu machen [5]).

Also von einer *μονόκνημος* konnte in diesem Gemälde nicht die Rede sein. Mit einer anderen Darstellung des Apelles diese „einbeinige“ Figur zu identificiren, haben wir sonst keinen Anlass. Auch die unvollendete Aphrodite kann wegen der Angabe des Cicero, dass von ihr nur der Kopf und die oberen Theile der Brust vollendet wurden, nicht in Betracht kommen. Die bekleideten Figuren, wie Charis uud Tyche sind unbedingt ausgeschlossen, ebenso das Gemälde der „Artemis im Kreise ihrer Jagdgenossinnen“, da der Beiname nur auf ein Bild mit einer Einzelfigur gehen kann. Endlich ist auch vorauszusetzen, dass, wenn in der Stelle des Petronius wirklich ein verstümmeltes Kunstwerk

[3]) Nur darf man das Epigramm nicht wie Stephani (S. 116) auslegen, der damit dem züchtigen Sinn des wilden und liebelustigen Ares ein so günstiges Zeugniss ausstellt, wie dieser es im Alterthum wohl nirgends erhalten hätte. Ueberhaupt haben Stephani's Ansichten über Nacktheit uud Bekleidung in der antiken Kunst diesmal einen etwas puritanischen Anstrich.

[4]) Endlich ist auch zu bedenken, dass bei der so ungemein grossen Verzettelung zumal der Anticaglien und der auf sie bezüglichen Notizen und Publicationen, auch der Belesenste nie Gewähr für Vollständigkeit der Monumentenaufzählung bieten kann. Von ein oder mehreren Steinen dieser oder jener Gattung mehr oder weniger hängt es aber nach dem Verfahren Stephani's ab (vgl. z. B. S. 101), ob wir diese oder jene Beigabe dem Gemälde des Apelles vindiciren dürfen oder nicht. Ich erinnere nur an die Gemme der Blacas'schen Sammlung (C. W. King, *antique gems and rings* T. II pl. 23 B. no. 10), die, soviel ich sehe, Stephani entgangen ist, und dies ist eine mehr von den Gemmen, welche die Anadyomene, unserer Vorstellung entsprechend, aus den (mit dargestellten) Wellen sich erhebend und von Delphinen umgeben darstellen.

[5]) K. Fr. Hermann (Kunstsinn der Römer p. 34) erhob gegen Brunn's Beziehung des Beinamens auf die Anadyomene noch den Einwand, den ich nicht billige, „dass man diese letztere doch kaum würde in ihrem verstümmelten Zustande kopirt haben.“ Es ist für die Entscheidung unserer Frage völlig gleichgültig, ob man diese Petronische Bildergalerie für wirklich existirend oder nur fingirt hält. Im letzteren Falle musste dem Verfasser ohne Zweifel die Erinnerung an vorhandene Kunstwerke gegenwärtig sein. Dass man in Privatgalerien Copien berühmter Meisterwerke aufzustellen liebte, wird aus mehrfachen Angaben wahrscheinlich, und warum sollte man nicht auch so berühmte Kunstreliquien, wie die Anadyomene des Apelles eine war, der Nachbildung für würdig gehalten haben?

gemeint wäre, dies zu einer ähnlichen Bemerkung Veranlassung gegeben haben würde, wie sie sich kurz vorher bei Erwähnung des Zeuxis findet, von dem es heisst *Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas.*

Die Conjectur *monocnemon* muss also aufgegeben werden. Aber welche sollen wir an ihre Stelle setzen? Nur die Worte des Petronius selbst können uns auf die richtige Fährte bringen. Freilich geben sie uns keine Auskunft über das Geschlecht der Figur. Auch das folgende *tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae* giebt keinen Anhalt; es bezieht sich auf alle vorher erwähnten Bilder und zwar auf ihre Lebendigkeit, ihre lebenswahre Auffassung. Aber der Name des Kunstwerks selbst giebt uns einen Fingerzeig in dem ersten der beiden Wörter, aus denen er zusammengesetzt ist. Dieses *μονο* wird am einfachsten so erklärt werden können, dass die Einzelfigur des Bildes — denn eine solche ist doch bei derartigen Namengebungen in der Regel vorauszusetzen — irgend einen Theil, welcher seiner Natur nach mehrfach vorhanden sein musste, nur einfach besass. Insoweit war auch die von uns zurückgewiesene Conjectur *monocnemon* gerechtfertigt, nur liess sich für diesen Namen kein passendes Werk des Apelles auffinden. Dagegen haben wir eine deutliche und vollkommen unserer Forderung entsprechende Angabe des Plinius (XXXV, 90) über ein Porträt des König Antigonos von der Hand des Apelles, in welchem derselbe als Einäugiger dargestellt war.

Die Stelle lautet: *Pinxit* (Apelles) *et Antigoni regis imaginem altero lumine orbam primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut quod corpori deerat picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere.* Zwei andere Stellen des Plinius in § 96 hat Brunn (K. G. II, 212) auf jene bezogen; jedenfalls muss wenigstens die eine von ihnen: *peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem* (Antigonum) *sedentem in equo* mit der obigen Stelle (§ 90) verbunden werden, da ein solches Lob schwerlich von Plinius (oder vielmehr Varro) ausgesprochen worden wäre, wenn er nicht das belobte Werk schon genauer angeführt gehabt hätte. Ausserdem wird die Identität des in § 90 besprochenen Gemäldes mit dem an letzterer Stelle erwähnten noch dadurch wahrscheinlich, dass gerade bei einer Reiterfigur, schon des Pferdes wegen, die Profilstellung die natürlichere war, welche doch sonst bei einem Porträt als Zwang empfunden wird. Auf dasselbe berühmte Werk geht vermuthlich auch — ausser der Angabe des Quintilian Inst. orat. II, 13, 12 — die Stelle des Strabon XIV p. 657, der im Asklepieion zu Kos unter der Fülle der dort aufbewahrten Weihgeschenke „den Antigonos des Apelles" neben desselben Künstlers Anadyomene allein hervorhebt.

Da wir nun voraussetzen dürfen, dass ein so berühmtes Gemälde so wenig als andere ausgezeichnete Kunstwerke eines Beinamens ermangelt haben wird, der dann kaum auf etwas anderes, als auf die Einäugigkeit des Dargestellten Bezug haben konnte, und dass andererseits Petronius, weil er von Apelles nur éin Werk gleichsam als Paradeigma namhaft macht, gewiss das hervorragendste genannt habe, wofür von den Kunstverständigen eben das Porträt des Antigonos gehalten wurde, da endlich nur auf dieses eine unter allen bekannten Werken des Apelles die erste Hälfte jenes griechischen Namens passt, so kann wohl nicht zweifelhaft sein, dass jenes sinnlose *monocremon* mit leichter Aenderung in *monoglenon* zu verbessern ist. Antigonos führte bekanntlich wegen seines Augenfehlers den Namen ὁ *μονόφθαλμος*. Es lag nahe, diese Bezeichnung, nur mit der dichterischen Wendung *μονόγληνος*, auch seinem Porträt zu geben. Die Worte des Plinius *pinxit Antigoni imaginem altero lumine orbam* scheinen nichts weiter, als die Uebersetzung des griechischen Beinamens zu sein, welchen Plinius auszuschreiben unterliess. Ein dichterisches Wort, wie *μονόγληνος* (eigentlich 'der mit éinem Augenstern') war für derartige Beinamen ganz angemessen; vielleicht stammte es aus einem Epigramm, wie denn auch gerade in dem

Zeitalter der Epigramme und aus der Zeit, in der das Gemälde noch in Griechenland sich befand, seine Anwendung bezeugt ist: Callimach. in Dian. 53, Antip. Sid. 51 (Anthol. Pal. VII, 748. 1), Lycophr. Cass. 659, cf. Nonn. Dion. 28, 227 und Hesych. s. v.

Rom, Juni 1875. THEODOR SCHREIBER.

APOLLON KRATEANOS.

Arch. Ztg. N. F. VII, 162 f. publiciert Herr A. D. Mordtmann sechs angeblich aus Mysien stammende Weihreliefs mit Inschriften an den *Ἀπόλλων Κρατεανός*. Der Herausgeber bemerkt, dass er über den *Ἀ. Κ.* in den ihm zur Verfügung stehenden Quellen nichts habe finden können. Wenn ich nun auch für einen Apollo mit diesem Beinamen keine weiteren Beläge beibringen kann, so möchte ich doch darauf hinweisen, dass die Erklärung des Beinamens selbst keine Schwierigkeiten macht. Es ist eine Ableitung von *Κράτεια*, dem Namen einer Stadt in Bithynien, die nach Ptolem. 5, 1, 14 auch *Φλαυιόπολις* hiess. Wir haben also Weihinschriften an den Apollo von Krateia vor uns. Ob nun die Ruinenstätte, aus der jene Inschriften stammen, wirklich das alte Krateia ist, oder eine benachbarte Oertlichkeit, nach der sich jener Localcult verpflanzt hätte, wage ich nach dem mir vorliegenden Material nicht zu entscheiden. Jedenfalls glaube ich jedoch, dass die Inschriften mit dem vom Herausgeber angezogenen, weit südlicher gelegenen *Ἀπολλωνίς* des Strabo nichts zu thun haben.

Danzig. E. PLEW.

BERICHTE.

BERLIN. Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 2 Nov. 1875. Herr Curtius eröffnete die Sitzung mit Vorlegung neuer literarischer Erscheinungen: Perrot *Mémoires d'archéologie;* Woermann die Landschaft in der Kunst der alten Völker; Bötticher der Zophorus am Parthenon; G. Hirschfeld Kelänä-Apamea; A. Riese Idealisirung der Naturvölker des Nordens in der griechischen und römischen Literatur; Burckhardt Nekrolog auf W. Vischer; Gebhardt Braunschweiger Antiken; Papadopulos über Smyrnäische Gewichte und über die auch von Dimitriades herausgegebene Inschrift aus Erythrae; Roulez *les légats propréteurs et les procurateurs;* Jahresbericht über griechische Epigraphik von C. Curtius; Preuner Palatium. Endlich legte derselbe das zweite Heft der römischen Bildwerke in Oesterreich von A. Conze vor und als eine Erscheinung von besonderer Bedeutung das Prachtwerk von Conze, Hauser und Niemann: Archäologische Untersuchungen über Samothrake, woran er aus dem eben eingelaufenen Berichte Mittheilungen über die zweite im Sept. d. J. ausgeführte Untersuchung der samothrakischen Heiligthümer knüpfte, welche die frühere zu einem erwünschten Abschluss gebracht hat. — Herr Schubring legte das neueste Heft des *Bullettino della commissione di antichità di Sicilia* vor und erörterte insbesondere die merkwürdigen Ergebnisse der Ausgrabungen von Solunt. — Herr Treu legte zwei Antiken des K. Antiquariums vor: einen bronzenen Klappspiegel aus Athen, dessen Relief Theseus eine Amazone mit der Keule zu Boden schlagend darstellt. Die Amazone ist nicht nur fast gänzlich neu, sondern auch im Widerspruch mit den antiken Resten ergänzt. Der Ergänzer verwendete das Fragment eines anderen antiken Bronzereliefs, das eine auf dem Rücken eines geschuppten Thieres knieende weibliche Figur darstellte. An der Schale des Duris mit der sitzenden Athena ist das Stück mit dem Namen des Malers modern. — Herr Fränkel besprach den Reconstructionsversuch des westlichen Parthenongiebels von Stephani im *Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour* 1872. St. veröffentlicht eine schöne und merkwürdige Vase, die nach seiner Meinung den Streit zwischen Poseidon und Athena darstellt und eine genaue Copie der Mittelgruppe jenes Giebels bildet. Der Vortragende führte aus dass die Deutung der Handlung keineswegs sicher sei, jedenfalls könne man nicht das Pferd als das Geschenk des Poseidon

auffassen; am wenigsten habe Phidias in einer Darstellung am Tempel der Landesgottheit einen Mythos, der im religiösen Bewusstsein seiner Athener des fünften Jahrhunderts lebendig war, „eigenmächtig“ ändern können: wäre der andere Zug der Sage schon vorhanden gewesen, so würden wir seiner Spur nicht erst in römischer Zeit begegnen. Dass die Schenkung des Pferdes sich bei Ovid finde sei unrichtig: *met.* 677 sei die Lesart *ferum* unmöglich und das richtige *fretum* schon von den italienischen Interpolatoren unsrer Handschriften gefunden. Damit verliere die Behauptung, dass Ovid eine Beschreibung des Parthenongiebels habe geben wollen, ihre einzige scheinbare Stütze; dass er dies nicht gewollt, zeige schon die Einführung der Zwölfgötter als Richter, und wie wenig genau Ovids attische Reminiscenzen waren, beweise seine Vorstellung, dass der Areopag auf der Akropolis liege. Letzteres Argument suche St. vergeblich durch eine ganz unmögliche Interpretation der Worte *scopulum Mavortis* zu beseitigen. Gegen die Absicht des Vasenmalers das Giebelfeld zu copieren, beweise schon die eigenthümliche Gestalt des Dionysos; nur die Athena habe einige Aehnlichkeit mit dem Torso und mit Carrey's Zeichnung, die St. sogar selbst durch Annahme einer senkrechteren Haltung des rechten Armes verringere. Der Poseidon sei bei Carrey gänzlich verschieden; die Autorität des letzteren könne durch Stephanis unbeweisbare und höchst unwahrscheinliche Construction nicht erschüttert werden. Der Holzschnitt auf S. 142 widerlege St.'s Resultat am sichersten: weder sei im Parthenongiebel die Anwendung so ähnlichen Motives bei beiden Hauptgestalten möglich noch die den Arm über das Geison hinausreckende Athena. — Herr Mommsen machte aufmerksam auf eine in Rom neu zum Vorschein gekommene Inschriftengruppe der Prätorianer, welche dem dritten Jahrhundert angehört; sie muss in einem für die aus Thrakien gebürtigen Prätorianer bestimmten, vorzugsweise thrakischen Gottheiten geweihten Lokalheiligthum aufgestellt gewesen sein. Er wies weiter auf den Zusammenhang hin, in dem diese Einrichtung mit der Unterwerfung Italiens unter die Herrschaft der illyrischen Truppen durch Severus gestanden haben muss. — Herr Schöne legte die vierte Lieferung des *Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines* von Daremberg und Saglio und die Abhandlung von Forchhammer Daduchos vor, sowie die 'Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters' von Benndorf, in welchen namentlich eine bisher vielfach vernachlässigte Classe von Denkmälern, die Marken von Blei und Knochen, einer interessanten und förderlichen Untersuchung unterzogen werden. Sodann legte derselbe einen Aufruf einer Anzahl von Fachgenossen vor zur Betheiligung an der Errichtung einer Büste Karl Schnaase's in der Halle unseres Neuen Museums und forderte die Gesellschaft zu Beiträgen auf, indem er des Verewigten, der der Gesellschaft als Mitglied angehörte, und seiner Verdienste um jede Art von Kunstwissenschaft gedachte. — Herr Adler, von einer Reise durch Sicilien zurückgekehrt, besprach die Kirche S. Pancratio in Taormina, welche in altchristlicher Zeit in der Cella eines hellenischen Tempels eingerichtet worden ist. Nachdem der Vortragende die Unrichtigkeit der bei Serradifalco V, 26 durch Cavallari veröffentlichten Abbildungen beleuchtet hatte, erwies er auf Grund einer neuen und detaillirten Aufnahme, dass der ursprüngliche Bau ein dorischer Antentempel kleinen Massstabes gewesen ist. Da die alte Plandisposition sich mit völliger Sicherheit wiedergewinnen lässt, so wird durch jenen Tempel, in welchem schon Fazellus mit Recht ein Apollo-Heiligthum vermuthet hat, die kleine Zahl der echten Anten Tempel (11) um ein neues und wegen sicherer Datirbarkeit (358 v. C.) besonders werthvolles Beispiel bereichert. — Herr Hübner legte im Auftrag des Herrn Professer Piper dessen Abhandlung über zwei Inschriften Constantins des Grossen vor, und berichtete sodann über die Ausgrabungen, welche zu York in England einen ausgedehnten Begräbnissplatz des römischen Eburacum zu Tage fördern. Den Herren Kensick und Raine in York wird die Photographie eines jüngst daselbst gefundenen interessanten Denkmals verdankt. Es ist das kleine Bild eines stehenden Gottes (mit grossen Flügeln, ohne Kopf, in der Linken zwei Schlüssel haltend) worin wahrscheinlich der nach vaticanischen Statuen bekannte Aeon zu erkennen ist. Auch der vollständig erhaltene Haarschopf eines römischen Mädchens hat sich in einem der Gräber gefunden. Sodann wurde vorgelegt eine Publication der Herren de la Rada und Guerra in Madrid, in welcher die jetzt im archäologischen Museum daselbst befindlichen Funde von der *el cerro delos Santos* (der Heiligenhügel) genannten Ruinenstätte bei Yecla und Montealegro im Königreich Murcia auf 20 Tafeln mit erläuterndem Text mitgetheilt werden. Eine nähere Analyse dieser wunderlichen Denkmäler macht es höchst wahrscheinlich, dass wir es hier wieder einmal mit einer plumpen Fälschung zu thun haben. Aus dem Wiesbadener Museum wurden zwei kleine Erztäfelchen mit Inschriften vorgezeigt (Brambach No. 929 und 930), deren bisherige Lesung unrichtig war. Endlich wurde der Papierabdruck eines kleinen Marmordiscus des brittischen Museums gezeigt, auf welchem sich ein Bildniss des römischen Dichters Naevius befinden sollte. Das Relief ist aber die bekannte tragische Maske des Tyrannen und die Umschrift *Nevius poeta Cap.* (d. i. *Capuanus* statt *Campanus*, wie es heissen müsste), modern, d. h. aus dem XVI. oder XVII. Jahrhundert.

DIE NEUESTE ERKLÄRUNG DER WESTGIEBELGRUPPE DES PARTHENON.

Endlich liegt der *compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année* 1872 (Petersburg 1875 mit Atlas) vor, diesmal gewiss mit besonders lebhafter Spannung erwartet, weil bekannt war, dass darin ein nach Pheidias' Composition im Westgiebel des Parthenon gearbeitetes Vasenbild publiciert und dabei über die heutige Archäologie Gericht gehalten werden sollte. Beides ist geschehen. Ich will im Folgenden den Gewinn für das Verständniss jener grossen Composition aus dem Verfehlten auszuscheiden suchen. Ohne dass Stephani sich herausgenommen hätte, nicht nur Geringere mit schnöder Geringschätzung zu behandeln, sondern auch Männer die ihm an Geist, Urtheil, wahrer Methode wissenschaftlicher Forschung so weit überlegen sind wie Welcker und Jahn in hochfahrendem Tone zu meistern, würde ich es mir nie verstattet haben auch die gröbsten Irrthümer eines immerhin so verdienten Mannes in solcher Weise zu besprechen. Jetzt hat er es sich selbst zuzuschreiben, wenn ihm von einem so inferioren Standpunkt aus solches gesagt wird.

Die auf Taf. I des Atlas abgebildete Darstellung des 1872 gefundenen Gefässes ist in der That ein höchst wichtiges Denkmal. Der erste Blick lässt Athena und Poseidon in dem bekannten Streit auffallend ähnlich der Mittelgruppe in Pheidias' Composition erkennen. In der Mitte, um zunächst die Hauptzüge anzugeben, steht ein stattlicher Oelbaum, an dessen Stamme unten eine Schlange sich emporringelt, den Kopf gegen Poseidon erhebend, welcher mit zurückflatternder Chlamys von rechts her gewaltig gegen den Baum schreitet, mit hoch erhobener Rechten den Dreizack wie gegen die Schlange oder die Wurzel des Oelbaumes zückend. Von eben diesem so bedrohten Punkte her springt hinter Poseidon herum, von diesem mit der Linken am Zügel gehalten, ein weisses Ross, unter welchem neben Poseidons Füssen zwei Delphine spielen. Links von dem Baume schreitet in ganz ähnlicher Bewegung auch nach links (v. Besch.) Athena, im Doppelchiton mit schärpenartig schräg gelegter Aegis, den Schild am linken Arm, mit der Rechten die Lanze zückend, wie jener den Dreizack, nur senkrechter und weniger gegen den Baumstamm gekehrt. Der Kopf ist weggebrochen, trug aber anscheinend den Helm. Vor der Krone des Oelbaums schwebt Nike zu Athena nieder, nach dieser die Rechte streckend, das Antlitz aber nach Poseidon wendend. Das bisher Beschriebene ist mit Ausnahme des Rosses in flachem Relief gebildet, wie auch ein Theil der Figuren an der Xenophantosvase, während das Uebrige nur gemalt ist: auf gleicher Linie mit Athena und Poseidon, von links her, etwa wie Meleagros auf der Eberjagd, vordringend der jugendliche Dionysos, in kurzem Chiton mit Aermeln, darüber, mit eingegürtet, die Nebris, in Stiefeln und mit beiden Händen einen Thyrsos wie zum Angriff gegen die Schlange fällend [1]); rechts ebenso ruhig sitzend, wie Dionysos lebhaft schreitet, ein bärtiger Mann,

[1]) Diesen Angriff bekenne ich nicht zu verstehen. Mit St. aber S. 129 eine Theilnahme an der Hervorbringung des Oelbaums, sogar durch einen dem Lanzenstoss nachgebildeten Thyrsosstoss ausgedrückt zu finden, als ob Athena allein es nicht vermöchte, hindert mich vor Allem, dass der Thyrsos, so gebildet und so und in solcher Richtung gehalten, nicht einen senkrechten Stoss in die Erde vollführen kann. St. findet in diesem vermeintlichen Beistand des Dionysos eine interessante Erweiterung der besonders im Cult der Skiras gepflegten Vorstellungen von einem Antheil des Dionysos an der Beschützung des Oelbaums. Dafür findet man aber S. 33 ff., auf die er verweist, einen ganz ungenügenden Nachweis; nur ein Citat des Themistios spricht das direct aus, während bessere Zeugnisse, wie die Epigramme S. 38, 2, 5 das Gegentheil beweisen. Um so verkehrter ist es, dieses mehr vorausgesetzte Verhältniss zum Ausgangspunkt für die Erklärung einer Reihe von Darstellungen zu machen, die mit Reben- und Olivenzucht nichts zu thun haben.

die regelmässigen Locken von einer Binde gefasst, das Himation um den Unterkörper gelegt, ein langes Scepter an Schoss und Schulter lehnend [2]). Weiter oben sieht man dagegen links eine ruhig sitzende, rechts eine lebhaft schreitende Frauengestalt, beide von der Mittelgruppe abgewandt und nur den Kopf nach derselben wendend; die Sitzende mit nacktem Oberkörper, die Schreitende in Chiton und Himation, beide mit der Rechten das Himation über die rechte Schulter hinaufziehend. Man mag jene Aphrodite nennen, gewiss nicht mit Stephani Eris oder eine attische Frau, diese mit demselben Amphitrite. (Oben rechts sieht man ein kleines Tempelchen, vgl. unten Anm. 15.)

Wie weit geht nun die Uebereinstimmung mit jener Giebelcomposition, und ist es möglich diese nach dem besser erhaltenen Vasenbilde zu ergänzen oder richtiger zu erklären? Man sollte denken, es gelte zunächst ausser den erhaltenen Stücken des Originals (ich setze Zeichen, hier: *a*) die vor der Katastrophe von 1687 angefertigten Copien, voran die Carrey'sche (*b*) zu vergleichen. Anders die 'inductive Methode.' St. zieht vor Allem einen Passus Ovids *Met.* 6, 70 ff. (*d*) heran, der von den früheren Erklärern des Pheidias wohl beachtet, aber als jedenfalls zu fremdartige Züge einmischend für die Reconstruction der Pheidiassischen Composition unbrauchbar erachtet war. Er erklärt denselben S. 84 für 'eine der genauesten Beschreibungen alter Kunstwerke, welche uns das Alterthum überhaupt hinterlassen hat.' Später erst wird Carreys Zeichnung in einigen von der Vase (*c*) abweichenden Zügen die Fides abgesprochen, und werden danach z. B. S. 114 und 115 die Zeugen folgendermassen rangiert: *a c d b*. Solcher Werth von *d* soll sich zunächst aus ihm selbst, danach aus einer Vergleichung von *a b* ergeben. Dass der Dichter nicht die Einheit von Zeit und Ort verletze, dass Athena zur Hervorzauberung des Oelbaums einen Gebrauch von ihrer Lanze mache, welcher dem des Dreizacks anschaulich entspreche, dass die Entscheidung nicht durch eine unplastische Abstimmung, sondern durch bildfähiges *Mirari* der Götter veranschaulicht werde, seien in ihm selber liegende Hinweise auf eine bildliche Vorlage; ja dass diese eine statuarische hoher Aufstellung gewesen, zeige das statt des Salzquells gesetzte Ross — St. liest *exsiluisse ferum* —; die *bis sex* sitzenden Götter neben den stehenden Wettkämpfern sollen endlich eine zweiflügelige Giebelgruppe erkennen lassen, und was nun allein noch fehlt, dass diese Giebelgruppe am Parthenon sich befand, die Uebereinstimmung mit *a b* in drei Punkten. Hübsch, wenns wahr wäre! Bei genauerer Ueberlegung wird man zunächst finden, dass der Dichter auch als Dichter sich nicht wohl anders ausdrücken konnte, womit jenen Folgerungen die Nothwendigkeit abgeht.

Die Einheit von Raum und Zeit war, wenn Ovid sich, wie natürlich, an die populäre Ueberlieferung hielt, zu verletzen kaum möglich, zumal wenn man die Kürze der ganzen Beschreibung bedenkt, da die verschiedenen Data des ganzen wunderbaren Vorgangs: die Ankunft der Götter, der Streit, die Zeichen, die Entscheidung, so zusammenfallen, dass auch die bildliche Darstellung sie alle zusammenfassen konnte. Uebrigens ist die Vorstellung des Ortes bei Ovid nicht ohne Schwierigkeit [3]); viel-

[2]) St. will ihn S. 130 lieber Kekrops als Zeus nennen, weil jedes deutliche Attribut des Zeus fehle. Das gilt aber von Kekrops noch mehr, da die populäre Darstellungsweise desselben auch nach Pheidias den Fisch- oder Schlangenleib beibehalten zu haben scheint. Vgl. Arch. Zeit. 1872, T. 63 das etwas alterthümliche Terracottarelief, und die Vase von Chiusi *Mon. Ined. d. I.* III, 30. Warum das streng stylisirte Haar eher für Kekrops passe, weiss ich nicht. Ist es ja doch nicht etwa die altattische Haartracht, der Krobylos. Dies Haar scheint mir vielmehr in beabsichtigter, daher eben auffälliger, Weise die Ruhe des höchsten Gottes im Gegensatz zu Poseidons Ungestüm und Dionysos' Ekstase charakterisiren zu sollen.

[3]) Die von St. S. 78, 1 als eine schülerhafte abgefertigte Erklärung der Worte *Cecropia Pallas scopulum Mavortis in arce pingit* wird ausser Anderen auch von M. Haupt getheilt. Vielleicht findet die angenommene seltsame Verbindung beider Hügel unten eine Erklärung. St. fasst *Mavortis scopulum* nicht etwa als Uebersetzung von *Ἄρειος πάγος*, so dass es die Gerichtsstätte mit Richtern, Streitenden u. s. w. bedeutete, was noch angehen könnte, sondern als Uebersetzung von *ἡ ἐν Ἀρείῳ παγῳ βουλή*, also eine doppelte Metapher, erst den Ort für die Menschen, zweitens die Menschen für ein Göttergericht. Gedankenlos setzt er drei Belegstellen hinzu, in denen *scopulus* in von unserer Stelle völlig verschiedener Verbindung und Bedeutung vorkommt, nämlich Val. Max. III. 7, 9 *sc. reorum* und Petron 123, 240 *sc. piratarum* ist *sc.* der Fels, an dem Schuldige

leicht ist sie gar nicht einheitlich, wie es auch die der Zeit nicht völlig ist. Dass der Ausdruck *mirari* für ein Bild passender sei, als eine Abstimmung, das war schon vor St. bemerkt worden, doch ohne dass man so vorschnell weitgehende Schlüsse darauf gebaut hätte wie er S. 81 thut. Denn wo ein Dichter von Wunderzeichen berichtet, die von Worten nicht begleitet zunächst das Auge treffen, deren erste Wirkung lebhaftes, nicht in Worten eher als in Geberden und Mienen sich bekundendes Staunen ist, wird doch wohl auch der Dichter dies erwähnen dürfen. Man müsste Lessing seltsam missverstanden haben, wenn man meinte, der Dichter habe solches dem Maler zu überlassen. Aber dass Ovid die Entscheidung nur durch *mirari* bezeichnet, hält St. vielleicht für beweisend. Setzt Ovid denn aber nicht mit der ihm eigenen prägnanten Kürze hinzu. *operi victoria finis?* Doch zugegeben *mirari* sei 'Sprache der Künstler', nicht der Dichter, folgt daraus sogleich, dass Ovid ein bestimmtes Kunstwerk beschreibt? Konnte er nicht Reminiscenzen von verschiedenen Kunstwerken verbinden? Es wird sich bald zeigen, dass wenn man in der Annahme einer bildlichen Vorlage möglichst weit geht, dieses sogar nothwendig ist.

Aehnlich wie mit dem Staunen, ist es mit dem Lanzenstoss. Freilich geben die zahlreichen Zeugnisse [4]) von dem Streite, mit Ausnahme nur nachovidischer römischer Grammatiker keine concrete Vorstellung von Athenas Verfahren [5]). Seltsam, wenn keiner jener Zeugen, obgleich sie alle, Herodot nicht ausgenommen, jünger sind als Pheidias, von diesem jenen Gebrauch der Lanze kennen gelernt hätte. Oder sollte sich die von St. als Beweis gebrauchte Thatsache, dass nur bei Ovid sich eine concrete Vorstellung jenes Actes finde, daraus erklären, dass wir nur bei ihm eine wirklich dichterisch lebendige Darstellung des Streites finden? Ist doch auch der analoge Gebrauch des Dreizacks, trotzdem er durch das fortdauernde Dreizackmal in ganz anderer Weise die concrete Vorstellung weckte oder wach erhielt, nur in ganz wenigen Zeugnissen zu finden: 4. 7. (2. 5. 12. können kaum mitzählen, da hier der Dreizackstoss gar nicht oder nur um des Males willen erwähnt ist, was selbstverständlich bei dem Oelbaum nicht möglich war), während in weitaus den meisten Fällen ebenso unbestimmte Ausdrücke von Poseidon wie von Athena gebraucht sind. Für einen Dichter aber, auch von weniger reger Phantasie als Ovid, musste jene Vorstellung (nach St. S. 83 wäre es freilich eine kühne Erfindung gewesen), auch wenn er nie eine Darstellung der Streitsage gesehen, was ich ja gar nicht behaupte, nahe genug liegen, zumal schon bei Homer (Od. 13, 429) Athena durch den Schlag mit einem Stabe Wunder wirkt, und überhaupt nur diese eine concrete Vorstellung möglich ist.

Das Ross soll nun gar schon eine hochgestellte Statuengruppe als Vorbild erkennen lassen. Ist denn *ferum* richtige Lesart? Auch wenn es einstimmig überliefert wäre — genau den Stand der Ueberlieferung zu beurtheilen bin ich hier nicht im Stande — würde doch *fretum* mir von Haupt logisch wie grammatisch richtig vorgezogen scheinen, weil *ferum* hier ohne vorausgegangene Bezeichnung unverständlich wäre, da es von verschiedenen Thieren, wie Löwe, Ross, Eber, Hirsch bei Virgil, Catull, Silius und namentlich Phaedrus vorkommt, aber nie, so viel ich sehe, ohne sich adjectivisch auf ein vorausgegangenes *leo, aper, equus, cervus* zu beziehen. So wäre denn auch das Geschlecht des Wortes bei Ovid unbestimmt. Wollte

und Räuber zerschellen, Florus cp. 4, 9 *sc. reipublicae* der felsenfeste Grund des Staates. Was von beidem soll der *scopulus* wohl für Mavors sein?

4) Statt so viele Varianten eines Zeugnisses auszuschreiben und besonders zu zählen wie bei Himerius und den Mythographen geschehen, wären eher ältere Zeugnisse nachzutragen gewesen wie Plato *Menex.* p. 237 c; Isocr. 12, 193 eine Stelle, die mit der Apollodorischen Fassung zu stimmen scheint; ferner Dionys. Hal. *de adm. vi Dem.* p. 1050 R., der, was nach Plato zu vermuthen ist, bestätigt, dass es ein rhetorischer Gemeinplatz war; desselben *ars rhet.* p. 230 R.

5) Es liegt auf der Hand, dass die sämmtlichen Stellen aus Servius und den Mythographen, bei St. 57—60 (letztere verstümmelt) und 62—65, nur ein Zeugniss repräsentiren; dazu kommt als zweites der sehr abweichende Probus. Vielleicht, ja wahrscheinlich fand sich jener Gebrauch der Lanze aber auch bei Kallimachos. Solche Auffassung legt wenigstens sehr nahe das Referat in Schol. ad Iliad. 17, 54 *καὶ Ποσειδῶν μὲν ἐπὶ τῆς ἀκροπόλεως τῆς Ἀττικῆς κρούσας τῇ τριαίνῃ κῦμα θαλάσσης ἐποίησεν ἀναδοθῆναι, Ἀθηνᾶ δὲ ἐλαίαν.*

man aber Servius und die Mythographen [6]) zum Beweis anführen, die mit dem Lanzenstoss der Minerva das Ross des Neptunus verbinden, so steht ihnen Probus gegenüber, der neben dem Lanzenstoss den Salzquell hat und zwar mit dem Ausdruck *prosiluisse,* wie Ovid *exiluisse.* Doch nehmen wir einmal die Lesart *ferum* an und gehen auf Stephanis Argumentation ein. Ein Dichter, meint er, hätte keine Veranlassung gehabt, statt des überlieferten Salzquells das Ross zu setzen; ebensowenig der Maler, der 'Felsen, Felsspalten und etwas Wasser in wirksamer Weise in seine Composition aufzunehmen die Mittel hätte' (S. 12), während der Bildhauer dem überlieferten *σύμβολον* des Poseidon keine solche Form hatte geben können, 'welche es geeignet machte, dem von Athena hervorgebrachten wenigstens in Betreff der räumlichen Ausdehnung ein gewisses Gegengewicht zu halten' (S. 83). Diesen wesentlich subjektiven Erwägungen dürften andere, besser begründete entgegentreten. Dass ein Ross an sich eine dankbarere Aufgabe für einen Künstler, zumal des Alterthums, war als ein aus gespaltenem Felsen, dem die Wahrheit keine Erhebung zu geben verstattete, hervorbrechender Sprudel, ist richtig, gilt aber vom Maler so gut wie vom Bildhauer. Einen verständigen Künstler jedoch musste in diesem Fall von der Neigung ein schönes Ross anzubringen die Erwägung abhalten, dass dem Auge eines unbefangenen Beschauers ein aus starrem Felsen hervorgezaubertes Ross ein schöneres und wie lebensvolleres so grösseres Wunder erscheinen muss, wogegen unzeitgemässe Reflexionen über den grösseren oder geringeren Nutzen beider Zeichen nicht aufkommen. Sollte nun aber Athenas Sieg über den Gegner nicht erst durch Erinnerung an die Ueberlieferung verständlich sein, sondern unmittelbar in die Augen springen, so war es rathsamer der Ueberlieferung zu folgen, in welcher eben Athenas Wunder das schönere und grössere ist. Um endlich für einen Dichter keinerlei Anlass zu jener Vertauschung zu finden, musste man sowohl den Rationalismus späterer Zeiten als auch die Neigung Mythen zu tauschen und zu combinieren ausser Acht lassen. Dem Rationalismus aber eines Ovid hätte es wohl beikommen können zu fragen, welchen Erfolg sich Poseidon wohl von einem Salzquell versprechen konnte.

Bleiben die sitzenden *bis sex caelestes,* die St. die Aufstellung im Giebel verrathen (S. 83). Ich kann seine Darlegung auch hier weder exact noch umsichtig finden. Geben wir zu, *bis sex* weise auf zwei Gruppen von je sechs, so ist klar, dass zwölf thronende Götter wohl auf einer oblongen Fläche Platz haben, wie wir es genau am Parthenonfries sehn, wie Ovid es vielleicht auch an den Basen der Parthenos und des Zeus in Olympia gesehen hatte; nirgends aber weniger als in einem Giebel, in welchem streng genommen nur je zwei einander entsprechende Plätze gleiche Höhe haben. So finden wir im Ostgiebel des Zeustempels in Olympia einen, im Ostgiebel des Parthenon je zwei, im Westgiebel nur je eine Figur auf ordentlichem Sitze. Wie ist es aber möglich in Ovids *bis sex caelestes medio Iove sedibus altis augusta gravitate sedent* mit St. S. 93 auch nur eine 'allgemeine, blos das Wesentliche betreffende' Vorstellung gegenwärtig zu finden von den bei Carrey sichtbaren Seitengruppen von Laufenden, Sitzenden, Liegenden, Bekleideten, Nackten, Zu- und Abgekehrten, unter denen ebenso viel Kinder wie Männer, und mehr Frauen als Kinder und Männer zusammen, die endlich alle beiderseits von den streitenden Göttern, über die es zu richten gälte, durch solche Personen getrennt sind, die jedenfalls nicht Richter sind [7]).

Lässt denn aber jenes *bis sex* nicht eine andere Erklärung zu, wie sie Haupt andeutet, dass die Zweitheilung nicht auf die Gruppirung sondern aufs Geschlecht gehe? Nehmen wir aber immerhin zwei Gruppen von je sechs an, so erweist das *medio Jove* nicht die beiden Wettkämpfer sondern Juppiter als Centrum der Göttergruppen. Freilich sagt St. S. 93, 1 richtig: 'unter zwölf Personen giebt es überhaupt keinen *medius* im strengen Sinn'. Wenn man sich aber einerseits fünf etwas weiter, andrerseits sechs etwas dich-

[6]) S. die Zeugnisse bei Stephani S. 72 f.

[7]) S. 124 freilich drückt sich St. erheblich anders aus als S. 122, 123 und besonders S. 93.

ter gruppiert dächte, in der Mitte Zeus als *regalis imago,* so wäre das doch immer noch exacter als zu sagen wie St. '*medius* ist wie unzählige andere Ausdrücke z. B. *nudus* nicht im strengen Sinne zu fassen, sondern bedeutet nur nach der Mitte hin'. Vielleicht aber giebt es, wenn nicht unter 12, doch unter 13 einen *medius.* Man sage nicht die *bis sex* seien die bekannten Zwölf-Götter (St.), in denen Zeus einbegriffen sei. Denn wenn Ovid eben die meint und nicht daran denkt, dass Athena und Poseidon ja nicht mitsitzen können, so darf man auch bei dem Rechenexempel nicht so exact sein wie St.; dachte aber Ovid statt jener noch andere aufgenommen, dann konnte er auch zu dreizehn gelangen.

Da Ovid über die Gruppirung von Richtern und Streitern nichts weiter sagt, haben wir nur zu fragen ob es möglich ist, sich unter jener Voraussetzung eine Composition vorzustellen, einerlei ob sie für einen Giebel passt oder nicht. Und es sind sogar zwei Möglichkeiten. Entweder die Streitenden stehen niedriger im Vordergrund, die Throne der Götter auf erhöhtem Hintergrund: das wäre jedenfalls nur malerisch componiert, wie es aber für Ovids Zweck, ein gewirktes Bild, passend ist; und nicht unmöglich wäre es die *Cecropia arx* von dem niedrigeren Vordergrund, den *Mavortis scopulus* von dem höheren Hintergrund zu verstehn. Oder vor, resp. neben jedem Flügel der Göttergruppe stände einer der Streitenden; das wäre plastisch möglich, wenn auch nicht schön, und erlaubte, sich das *mirari* unzweideutig dem einen der beiden Zeichen geltend vorzustellen, was bei Stephanis Annahme nicht möglich ist. Pheidias ist dieser Schwierigkeit dadurch entgangen, dass er nicht jederseits gleich unbetheiligte Richter, sondern links Athenas, rechts Poseidons Anhang stellte.

Legt man also zunächst Ovid exact aus, so ergiebt sich, dass, mögen auch einzelne Theile auf wirkliche Kunstwerke zurückgehn, das ganze jedenfalls nicht einer Giebelgruppe entspricht.

Aber die merkwürdige Uebereinstimmung mit *a b (c):* Athena hat wie dort auch bei Ovid Helm, Lanze, Schild und Aegis (S. 89). Geben wir es zu, obgleich der Schild für den Westgiebel nur durch *c* bezeugt, zu den Interpolationen daselbst gehören könnte. Jene Ausstattung der Göttin ist ja aber die gewöhnliche, also nichts beweisend. Ebenso Poseidons Dreizackstoss. Denn nehmen wir Ovids Worte genau, so war Poseidon eben stossend vorgestellt, wie bei Pheidias nicht (s. u.); nehmen wir es nicht genau, so giebt Ovid nur was jede Darstellung des Streites haben musste. Der dritte Punkt endlich ist das Motiv Athenas. Hier freut es mich nun endlich, an einen Punkt von nicht geringer Bedeutung zu gelangen, wo St. theilweise wenigstens entschieden Recht hat; und trifft mich, indem ich einen wesentlichen Theil meiner Erklärung des Westgiebels einreissen muss, die verdiente Strafe dafür, dass ich, noch zu sehr beherrscht von der gewöhnlichen Auffassung Athenas als einer von Poseidon Wegeilenden und zu sehr darauf bedacht dieser Bewegung einen vernünftigen Sinn zu geben, nicht achtete nicht nur einige Skrupel wegen der in der Mitte auseinandergehenden Composition, sondern namentlich meine eigenen in London vor den Originalen gemachten Notizen. In diesen findet sich eine skizzirte Ergänzung von Athenas Oberkörper, welche mit der von St. S. 84 ff. gut entwickelten und S. 142 durch Zeichnung illustrierten übereinkommt, nur dass ich den erhobenen rechten Arm ohne Attribut und nicht so unschön gerad aus dem Giebel hervorstehend gebildet hatte. Daneben aber hatte ich die Worte notiert: 'der rechte Arm war stark gehoben. Mit dem Bruchstück ist in Gedanken schwerlich eine Bewegung nach links vom Beschauer zu verbinden, sondern vielmehr nach rechts [*]), so dass die Composition also nicht in der Mitte auseinandergehen würde'. Ich führe das natürlich nicht an, als glaubte ich damit nachträglich mir das St. gebührende Verdienst vindicieren zu können, sondern nur zur Bestätigung. Im wesentlichen dieselbe Armhaltung giebt der Athena *c,* nur dass wie in *b* der Oberarm zu wenig sich hebt. Und Ovid? Von dem gilt wieder Aehnliches wie beim Poseidon. Vereinen lassen seine Worte sich mit der Pheidiassischen Figur, nur nicht nach Stephanis Auf-

[*]) Dies gilt nur von dem Oberkörper. Ich hatte damals Carreys Zeichnung nicht gegenwärtig.

fassung, dass die Göttin zum Stoss aushole, da sie bei Ovid gestossen hat. Ob Ovid sie aber mit der Lanze noch in dem Boden denke oder in welcher der nächstfolgenden Stellungen, das lassen seine Worte nicht erkennen, und so ist er selbst in derjenigen Partie seiner Beschreibung, welche die meiste Uebereinstimmung mit Pheidias zeigt, als Gewährsmann bei der Reconstruction nicht zu verwerthen.

St. meint aber, und damit kommen wir zu den bedenklichsten Theilen seiner Arbeit, weil Ovid in jenen drei Punkten mit Pheidias übereinstimme, müsse er es auch im vierten thun: auch das Ross sei in die Composition des Pheidias aufzunehmen. Jetzt ist also dieser Punct an *a b (c)* zu prüfen. Wieder will ich annehmen, dass bei Ovid *ferum* zu lesen sei. Stephani nun S. 92f. könnte sich solche Uebereinstimmung von *c d* nur so erklären, dass beide einem Dritten folgten. Das würde man zugeben, nicht aber dass diese Quelle Pheidias sein müsste. Denn es könnte doch auch eine Darstellung des Streites am Ende des vierten Jahrhunderts, welche die Pheidiassische Composition modificiert hätte, die Quelle sein. Jedenfalls sprechen gegen das Ross bei Pheidias ausser den schon geltend gemachten mehr subjektiven Gründen noch gewichtigere objektive.

Vor Allem ist es doch sehr auffällig, dass *c* beide Wunder, Ross und Salzquell, mit einander verbindet, während *d* gleich allen übrigen Zeugnissen nur das eine oder das andere hat. Denn dass die Delphine auf *c* das Element Poseidons andeuten, liegt auf der Hand; solches ist auf dem Burgfelsen nur in dem Salzquell vorhanden. St. sagt S. 115: 'zu demselben Zweck (der Raumfüllung) und um zugleich auf die Natur und Bedeutung dieses Pferdes hinzudeuten, war gewiss auch in dem Originalwerke wie in dem Vasengemälde zwischen den Füssen des Gottes ein nach Rechts des Beschauers gewendeter Delphin angebracht, welcher als mit dem Pferde zusammen aus dem Felsen hervorkommend gedacht wäre. Ausserdem diente dieser Delphin ohne Zweifel zugleich zur theilweisen Verdeckung einer Stütze' u. s. w. Man erkennt an den vielfachen Aufgaben, welche dieser Delphin zu erfüllen hat, einige Verlegenheit Stephanis, einen wirklich triftigen Grund seines Daseins zu finden. Denn dass er den Salzquell bezeichne, kann er nicht gut annehmen. Aber sehen wir billig von den Nebenzwecken der Raumfüllung und Stützenverkleidung ab, die doch niemals erklären würden, warum überhaupt, sondern nur warum gerade an dieser oder jener Stelle Delphine sich zeigten: was hat die Natur des von Poseidon geschaffenen Rosses mit Delphinen zu thun? Ist es doch kein Seepferd. Und was ist das überhaupt für ein seltsames Doppelwunder? Poseidon zaubert ein Ross aus dem starren Felsen und als angenehme Zugabe kommen auch noch einige Fische mit zum Vorschein. Welches ist da das Hauptwunder, Fisch oder Pferd? Ich denke es ist klar, dass der Vasenmaler zwei Versionen der Sage ineinander gemischt hat, eine Contamination die Ovid nicht hat, und die sinnlos, wie sie ist, auch Pheidias nicht wohl zugemuthet werden darf. Ist aber für diesen Meergethier neben Poseidon durch *a b* [9]) bezeugt, so ist das Ross von ihm auszuschliessen. Gegen dasselbe sprechen noch folgende Umstände. Erstens halte ich es für unmöglich, dass Pheidias an dem mit dem Erechtheion so nah verbundenen Parthenon eine solche Abweichung von der heiligen, durch die nahen Reliquien verbürgten Ueberlieferung sich erlaubt haben sollte. Ferner wäre es kaum wahrscheinlich, dass Pausanias, eine so wesentliche Abweichung von der Sage, die er dicht daneben zweimal 1, 26 und 27 berührt, unerwähnt gelassen haben sollte. Drittens hätte Pheidias sich wirklich die Freiheit genommen die attische Sage mit der thessalischen zu verquicken, so hätte er gewiss nicht neben Poseidons neugeschaffenes Ross zwei schon gezügelte Rosse seiner Rivalin gestellt, von der jener sich also bereits im voraus überflügelt

[9]) In *b* nicht absolut sicher, aber *a* unzweifelhaft. Stephani freilich erklärt dies Fragment (Mich. 8, 17) für einen Rest der Schlange, die er nach *c* auch bei Pheidias sich um den Baum ringelnd denkt. Seine „inductive Methode" erlaubt ihm, nicht die zahlreichen griechischen Darstellungen von Schlangen, namentlich der heiligen Burgschlange, sondern vielmehr einige römische Dichtercitate, in denen *angues jubati* vorkommen, massgebend sein zu lassen.

wissen konnte. Dem Einwurf, dass Poseidons Ross für die Menschen bestimmt sei (diesen Gesichtpunct bieten wenigstens die Mythographen), die andern dagegen göttlichem Dienste geweiht seien, diesem Einwurfe werde ich freilich nicht mit Stephanis Auslegung jenes Gespannes als eines von Erichthonios gezügelten begegnen, weil diese Auslegung, wie gleich zu zeigen, auf einer ganzen Reihe von Verkehrtheiten beruht. Das aber wird man sagen dürfen, dass jene Unterscheidung der Rosse nach ihrer Bestimmung fürs Auge nicht vorhanden ist. Es gilt hier ein Neues: neu ist der Oelbaum, neu nicht das Ross, wenn schon zwei Rosse dastehen, sondern der Salzbrunnen mitten im Land auf hohem Felsen.

Ueber das Mass von Symmetrie, welches Pheidias beobachtete, sind die Ansichten verschieden; ich wage daher kaum die von St. angenommene Composition unschön und äusserlich wie innerlich zu unsymmetrisch zu nennen, da dem Gespanne der Athena das Wunderzeichen Poseidons, zwei Rossen eines, und zwar nicht in contrastierender, sondern paralleler Bewegung entsprechen soll. In anderer Weise freilich hat St. den Thieren eine auffällige Entsprechung verliehen. Denn wie S. 112 das Ross statt des Salzquells ausser anderen Gründen [10]) auch als 'angemessenes Gegenstück für die Pferde der Nike gewählt ist', so sollen wir S. 117 'einen der Gründe, welche Pheidias bewogen, dem Nahen der Nike grade diese Form zu geben, gewiss in dem Bedürfniss eines angemessenen Gegenstücks zu dem Pferde des Poseidon zu suchen haben'. So geschickt endlich in *c* Poseidon mit dem Ross componiert ist, so will es mir doch nicht ganz passend erscheinen, dass das von ihm producierte Wunder sich sofort in den Hintergrund drängte.

Indessen sind wir in dem vorliegenden Falle mit unserm Urtheile über die Symmetrie glücklicherweise nicht auf unser Gefühl angewiesen. Fehlt auch neben Poseidon ein dem Wagen Athenas entsprechendes Gespann, so sind doch jenseit der Lücke in *b*, dessen Treue durch *a* bestätigt wird, zwei Figuren erhalten, welche in Haltung und Bewegung den zwei bei Athenas Wagen befindlichen so genau wie es bei Pheidias überhaupt vorkommt entsprechen, die eine dem schreitenden Begleiter, die andere der Lenkerin des Wagens. Wenn St. diese zweite (*O* bei Michaelis) für eine Sitzende erklärt und zu der früheren Identificierung des erhaltenen Torso mit Athenas Lenkerin *G* (s. Michaelis S. 200) zurückkehrt, so ist diese Verkehrtheit weit ärger als die von ihm so nachdrücklich gerügte falsche Beurtheilung des Athenafragments, da hier die richtige Ansicht längst gefunden war, aber von St. als eine unbegreifliche Verblendung bezeichnet wird Einigermassen erklärlich ist dieser Irrthum Stephanis nur, wenn man annimmt, dass er die senkrechte Bruchfläche des einst weit über den linken erhobenen rechten Oberschenkels für die wohlerhaltene Aussenseite des bekleideten Beins hält [11]), wie er denn allerdings den sehr stark verscheuerten Torso' (Michaelis) einen 'wohlerhaltenen' nennt. Aber St. übersieht ferner, dass, während bei Nike *(G)* als einer rechtshin gewandten Figur die linke Seite sich vorschieben muss, um sichtbar zu werden, bei unserm Torso *O* vielmehr die rechte Schulter vortritt, dagegen die linke Schulter und mehr noch der linke Arm in vollstem Gegensatz zu *G* stark zurückgezogen sind; er übersieht die ganz verschiedene Lage des Shawls auf der linken Schulter von *G* und *O*. Er übersieht ferner, indem er *O* in Carreys Zeichnung für eine Sitzende erklärt, die (wie auch jener nun jedenfalls dieser Figur gehörige Torso erkennen lässt) stark zurückflatternden Gewänder; er übersieht das gleichfalls in *a b* erkennbare Shawl-

[10]) S. 112, 3 finden wir, wenn alle Stränge reissen sollten, noch einige Gründe, die jedenfalls neu und eigenthümlich sind. Da sind die ritterlichen Athener ionischer Abkunft, die Pheidias durch Darstellung von Poseidons Niederlage verletzen muss. Was ersinnt er also klüglich, diese Nachkommen der alten verdrängten Poseidonsdiener (das soll ja der Sinn des Streitmythos sein) zu beschwichtigen? Er verherrlicht die „ihnen am Herzen liegende Rossezucht“. Wie? Indem er Poseidon nicht mit dem Salzwasser, dem Element der Demokraten, sondern mit dem Ross durchfallen lässt!

[11]) Was er über die senkrechte Haltung des Oberkörpers als Hinderniss eine Lenkerin zu erkennen sagt, ist unverständlich; man sehe den Unterkörper!

stück über der linken Schulter, welches, wie *G* und Selene im Ostgiebel erkennen lassen, zur Tracht der Lenkerin gehört; er übersieht endlich, dass wieder übereinstimmend *a* [13]) *b* hinten, wo sich ein Sitz zeigen musste, keinen aufweisen, ja keinen anzunehmen verstatten. Oder soll der gleich zu besprechende abenteuerliche Angriff auf Carreys Zuverlässigkeit auch diese Nichtachtung desselben rechtfertigen, nachdem wider die handgreifliche Wahrheit die Fragmente missdeutet sind? Hat wohl auch je irgend ein griechischer Künstler eine Göttin, dafür hält sie ja Stephani, so hingesetzt auf den einen Oberschenkel, den andern herabhängend und dazu noch entblösst? Bei der Wagenlenkerin dagegen ist Alles schön motiviert. Diese Figur *O*, unzweifelhaft eine Wagenlenkerin, ist vielmehr für jedes methodische Verfahren die einzig sichere Basis, um danach über die Symmetrie der Composition und noch einiges mehr zu urtheilen. Sie gebietet [13]) auch hier neben Poseidon ein Gespann anzusetzen, und selbstverständlich ist es dann um Poseidons Wunderross völlig geschehen. Wenn St. nun S. 101 behauptet es 'wäre wenigstens soviel ohnehin gewiss, dass ein solcher Meister niemals daran denken konnte, dem Pferdegespann der einen Seite ein in allem Wesentlichen gleiches Gespann [14]) auf der andern gegenüberzustellen' und ähnlich weiter unten über die Wiederholung des Motivs der Wagenlenkerin, so muss wohl St., der auch hier sein Meinen den Thatsachen entgegenstellt, von Pheidias' Kunst eine unrichtige Vorstellung haben. Aber wie? Muthet er selbst dem Meister nicht weit Schlimmeres zu? Wagenlenker sind ja doch in ihrer ganzen Erscheinung durch ihr Geschäft bedingt, und wo deren zwei zweier Herren in gleicher Veranlassung warten wie im Ostgiebel des Zeustempels in Olympia und hier, da wird der Künstler sie der Sache gemäss ähnlich sein lassen und danach seine übrige Composition einrichten, wie es denn, meine ich, hier deutlich ist, dass die grössere Symmetrie in diesen Theilen grössere Freiheit in andern ermöglicht hat. Ganz etwas anderes ist es, wenn St. die beiden Hauptfiguren, Göttin und Gott, Siegerin und Besiegten, so verschieden wie ihre Zeichen, gegen alle Ueberlieferung einander viel ähnlicher gemacht hat als jene zwei Wagenlenkerinnen, (s. die Skizze S. 142) indem ja ihre Bewegungen nicht contrastieren, wie bei jenen, sondern bis auf eine geringe Verschiedenheit des rechten Arms parallel laufen.

Sind denn aber Wagenlenker für beide Götter am Orte? St. verwirft die herrschende Ansicht, dass die Götter auf den Kampfplatz gefahren seien. Er fände es sehr verkehrt, 'wenn die beiden im Erechtheion [15]) heimischen Götter auf ihren Wagen eben dahin zum Wettstreit gekommen dargestellt gewesen wären' (der Stil!), 'da dieser doch nicht im ersten Moment ihrer Ankunft stattfinden konnte und jedenfalls nicht der Zweck ihrer Ankunft, sondern nur eine ausserhalb dieses Zwecks liegende nachträgliche Folge derselben war.' Das Erechtheion stand bekanntlich dermalen noch nicht, und heimisch waren die Götter daselbst nicht vor dem Streit, sondern wurden es erst in Folge davon. Um sich zu streiten kommen die Götter allerdings nicht, sondern um das Land in Besitz zu nehmen; dabei erhob sich der Streit, den die Zeichen entschieden.

[12]) Vergleiche die Rückenansicht in den *Ancient marbles* VI, 18.

[13]) Aus dem Umfang der Lücke bei Carrey ist nicht sicher zu argumentiren. Gerade in diesem Punkte einer Verschiebung ist ein Irrthum leicht möglich. Man wird vielmehr so schliessen müssen: da *NO* und *HG* einander in Allem entsprechen, müssen sie auch entsprechende Plätze im Giebel gehabt haben, also ist rechts so gut wie links Raum für ein Gespann. Der Anonymus Nointeils (Mich. 7, 2) kommt nicht in Betracht. Auch St. hält diese Zeichnung für eine Copie der Carrey'schen, aber von Carrey's eigener Hand!

[14]) Ich eigne mir gern zu den früher von mir gegen Seerosse erhobenen Gründen auch den von St. S. 101 vorgebrachten an, dass Seerosse nicht gut die Burg von Athen bestiegen haben könnten. Die Worte „die Gewohnheit der Delphine aber erlaubt natürlich keinen Schluss auf die der Seepferde" sind mir unverständlich. Nach Stephani's Auffassung von Poseidons Zeichen können sie nicht wohl das bedeuten, was sonst ganz richtig wäre, dass der Salzquell wohl das Dasein von Delphinen, die mit demselben entstanden sind, nicht aber von Seerossen erklärt, die ja anderswoher gekommen wären.

[15]) St. lässt auch sonst die Handlung im Erechtheion vor sich gehen, so S. 101, besonders S. 130: das kleine Tempelchen oben rechts auf der Vase solle „natürlich das Erechtheion als Ort der Handlung bezeichnen, obgleich diese nicht ausserhalb jenes Heiligthums, sondern innerhalb desselben vor sich gehen musste". Bei einem Vasenmaler hat solcher Anachronismus nichts auf sich. Dass Pheidias nicht so gedankenlos war, zeigen die Seitengruppen.

Man hatte es als einen glücklichen Griff erkannt, dass Pheidias alle Momente, den Streit und die Entscheidung, zusammengefasst hatte mit derersten Ankunft; und wem wäre nicht aus den Mythen von Demeter, Appollon, Artemis, Dionysos, Aphrodite bekannt, wie gefeiert in Cult und Sage die erste Ankunft einer Gottheit oder ihres Bildes an irgend einer Stelle war. Was denkt sich etwa Stephani zwischen diesen einzelnen Acten vorgegangen?

Ganz anders fasst St. den Wagen bei Athena, welcher für ihn ja der einzige hier ist. Er kehrt zu der längst widerlegten Ansicht O. Müllers zurück, freilich nicht ohne sie mit einem Gedanken Prellers und namentlich einigen eigenen Ideen zu verknüpfen. Nike, die sonst fliegend dem Sieger zu nahen pflegt, kommt hier zur siegreichen Athena einmal zu Wagen, nicht etwa aus Bequemlichkeit, sondern um Athena zu einem Triumphzug abzuholen (S. 117); denn — es trifft sich glücklich — die Athener feiern grade Panathenäen [16]); ihnen mag wohl einer den Ausgang des Streites vorher verrathen haben. Der Festzug, wie ihn ja das Auge hier an der Westseite des Parthenon vom Giebel niedergleitend auf dem Fries gewahrt, setzt sich soeben in Bewegung: was kann Athena näher liegen als sich dem Zuge anzuschliesen, der nun freilich droben im Tempel wohl alle andern Götter versammelt findet, aber grade die Göttin, der er zu huldigen kommt, nicht. Denn 'natürlich kann hiernach die Figur im Fries der Ostseite, welche man neuerdings in ohnehin sehr unwahrscheinlicher Weise auf Athena bezogen hat, diese Göttin nicht darstellen'. Der Jüngling aber neben dem Wagen, welchen man neuerdings als Hermes den Geleiter, den Boten des Zeus, gedeutet hat, es ist Erichthonios. 'Er ist soeben mit Nike als erster *ἀποβάτης* und überhaupt als Stifter der Panathenäen an der Stätte des Wettstreits angekommen, hat den Wagen verlassen, um der Athena Platz zu machen und unterweist noch in dem dargestellten Moment Nike in der Zügelung der Rosse'. Was versteht auch Nike, die ja nur fliegen kann, und offenbar nur unterwegs eben, die Gelegenheit benutzend, mit aufgestiegen ist, von Rosselenkung? Wo sich die beiden wohl begegneten? Ob Erichthonios, nachdem er seinen Wagen an Nike und Athena abgetreten, wohl aller Ueberlieferung zum Trotz zu Fusse in dem Festzug marschieren wird, so zu fragen verriethe sicher unzeitige Neugier. Und dass Erichthonios grade als *ἀποβάτης* nach aller Ueberlieferung sich in ritterlichem Schmucke gezeigt hatte, während der Begleiter Nikes nur die um den Arm gewickelte Chlamys trägt; oder dass Erichthonios zur Stunde selber von Rosselenkung noch nichts verstehen kann, da er erst, nachdem Athena von der Burg Besitz ergriffen hat, von ihr gross gezogen und in jener Kunst unterwiesen ist — 'Einwendungen, wie die . . . sind natürlich nur von einem Standpunkt möglich, welcher noch Nichts von inductiver Methode weiss.' (S. 120f.) Armer Standpunkt; Stephani beweist dir ja S. 121, dass Erichthonios in der That schon — geboren war, als der Götterstreit stattfand. Wie können wir uns nach alledem wundern, dass Stephani S. 121 nicht im Geringsten bezweifelt, dass in den Scholien zu Aristides Pan. 107, 7 die Worte *πάρεδρον τῆς θεοῦ φησι τὸν Ἐρεχθέα, ἐπειδὴ ἐν τῇ ἀκροπόλει φησὶν (?) ὀπίσω αὐτῆς γέγραπται ἅρμα ἐλαύνων, ὡς πρῶτος τοῦτο παρὰ τῆς θεοῦ δεξάμενος* auf unsere Giebelfiguren gehn, und der Scholiast nur in Betreff der Kunstgattung ungenau unterrichtet war. Es entgeht ihm nicht, dass Erichthonios eigentlich mehr neben als hinter Athena sich befindet, aber er findet doch, seine Untersuchung habe zur Genüge gezeigt, 'dass die Göttin in dem dargestellten Moment sich wirklich mit Geist und Körper von Erechtheus völlig weggewendet, mithin dieser sich *ὀπίσω αὐτῆς* befindet.' (S. 121). Da bekenne ich mich freilich schwach genug, dem Augenschein mehr zu trauen und hinter Athena nur Giebelwand zu sehn. Ebenso scheint mir *ἅρμα ἐλαύνων* nicht völlig zutreffend gesagt von einem zu Fusse neben dem Wagen Schreitenden.

Wenden wir uns nunmehr zum Poseidon, den Pheidias, wie uns St. glauben machen will, nicht wie er bei Carrey erscheint, mit stark gebogenem linken Bein rechtshin (vom Beschauer) zurückwei-

[16]) Naiv ist es S. 120, 1 mit dem Marmor Parium 18 die Gleichzeitigkeit des Streites und der ersten Panathenäenfeier beweisen zu wollen.

chend dargestellt habe, sondern vielmehr mit gebogenem rechten Bein linkshin vordringend, ungefähr wie auf der Vase von Kertsch. Folgen wir seiner Argumentation S. 90; Stephani fasste ja Athena mit der Lanze zum Stosse ausholend. Da aber dieser Gebrauch ihrer Waffe nur demjenigen von Poseidons Dreizack nachgebildet sei, müsse auch Poseidon eben mit dem Dreizack stossen: ein wenig zwingender Schluss, da es ja völlig ausreichte, wenn Poseidon überhaupt nur mit dem Dreizack ausgerüstet war, so dass er sich desselben bedient zu haben schien. Aber nun stimmt der strenge Wortverstand Ovids *(ferire facit)* sowie die Vase mit dieser Annahme überein, während Carrey widerspricht. Nach philologischer Methode, über deren Vernachlässigung seitens der Archäologie St. S. 61 klagt, läge die Sache sehr einfach. Carrey ist der einzige von diesen Zeugen, der copieren will und copiert hat, so gut er eben vermochte, ohne willkürliche Aenderungen, wie Michaelis S. 102f. gezeigt hat. Wer die veränderte Richtung von Athenas rechtem Armstumpf, die sich Carrey hat zu Schulden kommen lassen, eine eigenmächtige Abänderung nennt (St. S. 96), der weiss offenbar gar nicht, was Interpolation ist. Ebenso ist dem Ilissos (Michaelis *V*) anzusehn, dass Carrey, was selbst bei nahem Stande möglich ist, dessen Motiv nicht klar erkannt hat. Anders steht es mit Poseidon, der wenn auch verzeichnet, doch ein bestimmtes Motiv gross und unzweideutig zeigt. Die Aenderung, die Carrey sich hier erlaubt hätte, wäre allerdings eine völlig willkürliche, derengleichen ihm noch keine nachgewiesen ist. Dagegen ist von dem Vasenmaler — von Ovid ganz zu schweigen, bei dem ja doch Niemand wüsste, ob Poseidon nach rechts oder nach links stiesse — nicht nur die Energie der Bewegung Athenas bedeutend abgeschwächt, namentlich das rechte Bein ganz geändert, sondern die Chlamys bei Poseidon[17]), die Nike, von den Nebenfiguren ganz abgesehn, das sind wirklich willkürliche Aenderungen, wegen derer den Maler freilich kein Vorwurf, wenigstens der Unzuverlässigkeit trifft, da er ja sich nicht als Copisten giebt. Stephani dagegen meint S. 103, dass durch diese beiden Zeugen *c d* jene Haltung Poseidons völlig erwiesen sei. Offenbar möchte er auch *a*, das Fragment in London (*Anc. marbl.* VI, 17), gern auf seine Seite ziehn, wagt aber nur zu sagen, dass 'die Behandlung aller einzelnen erhaltenen Theile durchaus geeignet ist, jene in der Natur der Sache liegende Forderung vollkommen zu erfüllen'. Da hört man es ja, wer bei dieser inductiven Methode die Forderungen stellt und wer sie zu erfüllen hat. Wer übrigens Stephanis Zuversichtlichkeit kennt, wo er nur einen Schein von Wahrheit für sich hat, wird das hier kaum annehmen. Vergleiche man doch nur *a*, d. h. jenes Fragment bei Michaelis 8, 16, wo es nicht nur mit dem zweiten in Athen befindlichen Stück zusammengefügt, sondern auch in die richtige Lage gebracht ist, während die etwas vorgebeugte Haltung, in welcher 'die beste Abbildung ihn uns in der That vorführt' (St. S. 103) augenscheinlich verkehrt und auch mit Stephanis Ergänzung unvereinbar ist, vergleiche man doch das Original *a* mit *b* einerseits, mit *c* andrerseits. Nach der Abbildung mag es noch zweifelhaft sein, ob der Oberkörper nach links hinüberneigt wie in *c* oder nach rechts wie in *b;* angesichts des Originals jedoch notierte ich mir: 'Kopf hoch links nach Athena umgewandt (auch dies zu *b*, nicht zu *c* passend), sonst Bewegung nach rechts mit stark nach rechts geneigtem Oberkörper, dem ein bedeutender Ausschritt mit gebogenem linken Knie (also gleich *b*) muss entsprochen haben'; beweisend ist endlich namentlich der linke Oberarm, der in *c* naturgemäss an der Seite liegt, in *a* dagegen wie in *b* stark sich abhebt. Ueber die Verkehrtheit von Stephanis Auffassung kann schon hiernach kein Zweifel mehr sein; da es indessen jetzt nicht allein darauf ankommt das Richtige gegen ihn zu vertheidigen, sondern überhaupt sein Verfahren zu be-

[17]) Doch will ich nicht verschweigen, dass ich mir über das Londoner Fragment folgendes notierte: „auf dem Rücken Spuren von Gewand (?), das auf der rechten Schulter höher hinaufgeht, an dem linken Schulterblatt etwas tiefer sitzt". So wie an der Vase kann es freilich nie gewesen sein, aber vielleicht hätte doch Pheidias passend gefunden, seinen Poseidon der Athena nicht völlig nackt gegenüber treten zu lassen. Vielleicht prüft einer der Londoner Archäologen das Original darauf hin.

leuchten, so wollen wir doch sehn, wie er, der es doch immer noch gerathener findet, dem guten Carrey ein grosses Versehen als eine offenbare und zwecklose Fälschung Schuld zu geben, 'in wahrscheinlicher Weise' nachzuweisen sucht, 'wodurch Carrey veranlasst werden konnte die vorschreitende Haltung des Gottes in eine zurückgelehnte zu verwandeln'. Wer sollte nicht neugierig sein! Das moderne Gemäuer, des bei Carrey um Poseidon herum sichtbar ist, bildet den Ausgangspunkt. Mit Ross (s. Michaelis S. 50 und 180) nimmt er an, die Nische, für Aufstellung eines Heiligenbildes bestimmt, sei der Zweck desselben gewesen, das weitere gehört Stephani allein. Um Raum für die Nische zu gewinnen, habe man nämlich erst links von Poseidon den Oelbaum hinausgeworfen, den Poseidon hätte man nicht anzutasten gewagt, da man ihn für einen Heiligen halten mochte (S. 100), wohl aber das Ross, jenes von St. hier angesetzte Wunderross. Das Ross stand nun aber nach St. mit Poseidon auf derselben Basis (S. 104) — ein gewaltiger Block muss das gewesen sein! — was thun? man sollte denken, die Arbeiter hätten das Pferd von der Basis gebrochen und hinabgeworfen. Nein, 'mit möglichster Vorsicht' lösen sie — es scheint, sie waren aus Schöppenstedt — den Heiligen von der Basis los, d. h. da er nicht darauf geleimt war, brechen sie ihm beide Beine durch und werfen die Basis sammt dem Ross dem Oelbaum nach. Nun brauchte man nur noch dem Heiligen wieder auf die Füsse, richtiger auf die Beinstümpfe zu helfen; man stellte ihn auf einen Vorsprung des Gemäuers und befestigte ihn wohl auch mit Klammern. So wäre zugleich der naseweisen Frage vorgebeugt, wie es wohl kam, dass das Ross verschwand und der vor dasselbe gestellte Poseidon stehen blieb. Natürlich muss St. sich Poseidon und das Ross, obgleich aus einem Block gearbeitet und in einem Raum von nur drei Fuss Tiefe aufgestellt, beide völlig von einander losgearbeitet denken, eine technisch gewiss überaus bedenkliche Annahme. St. macht sich aber auch um andere Einwürfe wenig Sorge, wie dass man weder von Klammern noch Mauervorsprüngen die geringste Spur sieht, auch nicht darum, wie und wo man wohl den Poseidon aufgehoben, bis das Gemäuer fertig war. Doch das Alles führt St. noch nicht zum Ziele; auch ist die Lücke neben Poseidon rechts ihm noch zu gross für das eine Ross; sie muss verkleinert werden. St. findet also S. 99, dass Poseidon und Athena so nah gestellt wie bei Carrey, einander nothwendig gegenseitig spiessen würden und schliesst daraus, dass Poseidon einst weiter ab gestanden, als ob man nicht auch dann ihnen Lanze und Dreizack so in die Hand geben könnte, dass sie einander gefährdeten. Genug, St. meint, als man Poseidon wieder aufrichtete, habe man ihn, da ja der Oelbaum nicht mehr im Wege war, näher zu Athena gestellt. Warum man, da man schon in der Mitte Raum zu schaffen angefangen, den Poseidon nicht weiter rechts und die Nische in die Mitte setzte, ist schwer begreiflich; warum man aber, nachdem man durch Beseitigung des Rosses und Verschiebung Poseidons rechts so viel Platz gewonnen hatte, die Nische nicht auf der freien Fläche, sondern hinter Poseidon angebracht hätte [18]), das wäre völlig unbegreiflich — wenn nicht etwa Poseidon selbst das in die Nische gehörige Heiligenbild ist. Ich denke, die Stellung Poseidons halb, ja dreiviertel vor der Nische ist der beste Beweis, wenns dessen bedarf, dass in Folge des Nischenbaus wenigstens Poseidon seinen Platz nicht gewechselt hat. Eigenthümlich diese 'inductive Methode', welcher St. 'bei einer aufgeklärteren Zukunft einen etwas günstigeren Boden zu bereiten hofft'! Eine so durch den Augenschein gebotene Annahme, wie, dass man dem Gemäuer nicht blos die Dicke der weggerissenen Tympanonverkleidung gab, sondern es namentlich unten der Sicherheit halber so weit vortreten liess, dass etliche Theile der Figuren, natürlich weiter zurückstehende wie Poseidons stark gebogenes linkes Bein mehr noch als das rechte, auch Athenas linkes, der Nereide *N* rechtes Bein davon umschlossen

[18]) Aus den Maassen von Höhe und Länge des Giebels ergiebt sich, dass z. B. bei Michaelis 7, 2 die auf zwei Blättern gezeichneten Theile des Giebels richtig zusammengesetzt sind, und dass man über die Ausdehnung der Lücke bei Carrey nicht so im Ungewissen ist wie Stephani S. 98 äussert, der auf Dalton sich S. 96 besser nicht bezogen hätte.

wurden [19]) — eine so nothwendige Annahme wird S. 103 eine völlig willkürliche Voraussetzung gescholten, Träumereien dagegen wie diese von dem abgebrochenen und wiederaufgestellten nackten Heiligen trägt sie als wohl zusammenhängende und wahrscheinliche Combinationen vor, und verzichtet S. 107 nur darauf, für diesen Theil ihres Resultats dieselbe Gewissheit in Anspruch zu nehmen, wie für die übrigen!

Aber wir sind noch nicht am Ende. Vordringend gegen Athena mit gebogenem rechten Bein, wie Poseidon gewesen wäre, hätte man ihn nach Stephanis Meinung nicht wieder aufstellen können, ohne Gefahr, dass die Statue bald nach vorn überstürzen würde — also doch ohne Klammern! Also hätte man der Statue in grellem Widerspruch mit dem Sinne des Motivs eine zurückgelehnte Stellung gegeben, S. 104. Hiervon ist just das Gegentheil wahr. Man braucht nur den Poseidon der Vase oder in Stephanis Reconstruction S. 142 zu vergleichen, um inne zu werden, dass die Gefahr des Ueberstürzens geringer gewesen wäre, wenn man ihn nach links (vom Beschauer) auf das nach St. vorgesetzte rechte Bein so weit gelehnt hätte wie dort als seine ursprüngliche Stellung verzeichnet ist, als wenn man ihm die Stellung gab, welche St. S. 105 annimmt, und die Carrey dann noch in einer unbegreiflichen Weise missverstanden haben soll [20]). Schwerlich wird sich auch jemand selbst in den S. 105 ineinander gezeichneten Umrissen des Poseidon von *b* und *c* über die völlig entgegengesetzte Bedeutung beider *σχήματα* täuschen lassen. Hier endlich, wenn es noch nicht genug wäre, dürfte auch der Vergleich der Zeichnung von d'Otières vom Jahre 1686, bei Michaelis 7, 6, von Nutzen sein. Dieselbe ist von Carrey völlig unabhängig und lässt auch sonst nur schwache Anklänge an Pheidias' Composition wahrnehmen; nur die grösste und deutlichste Figur des Giebels, den Poseidon, giebt sie unverkennbar in den Hauptmotiven mit Carrey durchaus übereinstimmend.

Es fragt sich nun zum Schluss nur noch, ob dies Motiv in diesem Zusammenhang so sinnlos ist wie St. a. a. O. wiederholt behauptet, oder wie etwa die Bewegung der beiden Hauptfiguren jetzt zu fassen ist.

Stephani, der interpolierten Ueberlieferung folgend kann nicht anders als sich beide Götter eben jetzt ihr Zeichen schaffend denken, beide in ganz paralleler Bewegung durch einen Stoss ihrer Waffe — nur dass Poseidons Waffe drei Spitzen hat und dass Poseidon schon zustosse, während Athena noch zum Stosse aushole. Dadurch dass dennoch nicht nur Poseidons, sondern auch Athenas Zeichen schon in voller Grösse sichtbar sind, wie ja Niemand bezweifelt, sei allerdings (S. 116) 'die strenge Einheit der Zeit offenbar einigermassen verletzt' (das verstand Ovid besser!). Doch so kleine Verletzungen der Einheit der Zeit seien nichts ungewöhnliches. Als Analogie weist er uns die zahlreichen antiken Darstellungen, in denen 'sich Nike der siegreichen Gottheit bereits naht, bevor diese die zu belohnende Handluug vollendet hat'. Das ist aber etwas ganz anderes. Denn beschränken wir uns auf die Fälle, in denen eine Gottheit wirklich in irgend welchem Kampf oder *ἀγών* begriffen ist, so bedeutet eine nahende Nike ja doch auch nur, dass der Sieg der Gottheit nahe ist. Eher könnte man sich auf die bekannte Selinuntische Metope berufen, wenn man sich nicht scheute ein so rohes Werk dem eines Pheidias gleichzustellen. Aber selbst da ist doch der Hals der Medusa bereits eingeschnitten; das Blut, aus welchem Pegasos entsteht, kann schon geflossen sein. Hier aber die Göttin so wuchtig zum Stosse ausholend, während der Baum schon dasteht, müsste doch immer mehr den Eindruck machen, als wollte sie denselben

[19]) St., der nicht füglich auch Athena und die Nereide von der Basis losgelöst und auf Vorsprünge des Gemäuers gestellt sein lassen kann, muss natürlich für die theilweise Verdeckung jener Figuren eine andere Erklärung suchen. Man lese S. 104: „Auch wird man sich nicht darauf berufen dürfen, dass die Zeichnungen Carrey's (s. oben Anm. 13) auch einige kleinere (!) Theile der Athena und der Begleiterin der Amphitrite hinter dem Mauerwerk verborgen erscheinen lassen. Denn dies kann sehr wohl dadurch veranlasst sein, dass diese Theile dem Auge des Beschauers nur durch das vorspringende Mauerwerk verdeckt wurden". Sollte St. die Zeichnungen wohl angesehen haben?

[20]) Und doch wird S. 115 auch Carrey noch als Zeuge für eben diese Partie angeführt!

vertilgen, als dass sie ihn schaffen wollte. So wird denn auch in Stephanis Skizze S. 142 jeder Unbefangene die beiden Götter auf der Schlangenjagd denken. Jene Prolepsis würde aber noch unnatürlicher dadurch, dass Poseidon dieselbe Handlung 'in einem nur sehr wenig weiter vorgerückten Moment' darstellte, weil der Beschauer dadurch gradezu genöthigt war, sich den wirklichen Verlauf der Handlung vorzustellen und damit das Dasein des Baumes eben um zwei weitere Momente vorausgeeilt zu berechnen. Und wie hätte Pheidias das nicht vermeiden können? Wo bleibt denn ferner *victoria finis?* Für Stephanis Auffassung würde sich Athena doch wohl von Nike auf dem Wagen ebenso 'mit Geist und Körper wegwenden' wie von Erechtheus neben dem Wagen; und für Andere muss wohl die früher ausgesprochene Forderung bestehen bleiben, dass zuerst in den Streitenden selbst der Ausgang des Kampfes, Sieg auf der einen, Unterliegen auf der andern Seite sich offenbaren muss. Das ist aber durchaus nicht der Fall, wenn jeder von beiden einzig von dem Eifer das Zeichen zu schaffen, von dem er den Sieg hofft, erfüllt und bewegt ist [21]). Wenden wir uns von der Vase zu dem gescholtenen Carrey, so finden wir da statt jener unerträglich parallelen Bewegung beider Kämpfer den schönsten, ausdrucksvollsten Contrast, wie das trotz des verzeichneten Armstumpfes früher dargestellt worden ist, hier freudige, triumphierende Erhebung — nur einheitlicher jetzt, ohne Forteilen von der Mitte —, dort unmuthiges, gedrücktes Zurückweichen, nur ein Schritt, kein Forteilen. Dass nun der Sieger nach dem erfolgreichen Streich oder Stoss ähnlich wie vorher zum Stoss die Waffe hebt, scheint ein natürliches und daher wohl zu allen Zeiten übliches Motiv. Von griechischen Darstellungen gleicher Zeit und Schule verweise ich nur auf die Südmetopen 16 und 28 bei Michaelis Taf. 3. Bei unserer Athena war ein solches Emporschnellen um so natürlicher, als durch ihren Stoss ja nicht ein Feind zu Boden gestreckt, sondern vielmehr der Oelbaum aus dem Boden hervorgerufen ist. Blitzschnell muss er aufgeschossen sein; aber wer sieht ihm die Bewegung an? So sehe man Athena an! Macht sie nicht eben eine Bewegung, wie ein jeder unwillkürlich, der durch Schlag oder Stoss einen Gegenstand mit Federkraft hat emporschnellen lassen, nur dass diese Bewegung bei Athena einen grossartigen und triumphierenden Ausdruck gehabt haben wird. Dass Pheidias unvermögend gewesen sei, in der Haltung von Kopf, Armen, Lanze dem Irrthum, welchen auch der vorhandene Baum schon ausschloss, vorzubeugen, als ob die Göttin erst stossen wolle, das wird niemand behaupten.

Poseidon, der nach aller Sagenanalogie und Ueberlieferung sein Zeichen vor Athena vollbracht hat, mochte seinen Dreizack in der Rechten so halten [22]), dass man ihm den vorausgegangenen Stoss noch ansah, dessen Resultat, ein Wassersprudel, gewiss keine Wassersäule, dem Baume nah vermuthlich sichtbar war, worauf auch das Wassergethier führt. Poseidons jetzige Bewegung ist aber wohl nicht noch als nachhallender Rückschlag seines eigenen Dreizackstosses zu fassen, sondern vielmehr auch als ein Rückschlag von Athenas wunderwirkendem Lanzenstoss, nur in entgegengesetzter Richtung: abwärts, nicht aufwärts erfolgend.

Erinnern wir uns nun auch des Ovid noch einmal, so finden wir seine Beschreibung der beiden Götter in Betreff des Poseidon kaum weniger, in Betreff der Athena aber entschieden mehr in Einklang mit der eben dargelegten Auffassung der Pheidiassischen Gruppe, als mit Stephanis Auffassung; doch kann er sie wie gesagt auch ganz anders gedacht haben: seine Worte lassen Spielraum genug. Bei der Vase von Kertsch aber wird man, wie es kaum anders sein kann, anerkennen müssen, dass die eigentlichen Feinheiten in der Bewegung beider Götter verloren sind, diese viel-

[21]) St. meint sogar S. 114, dass Athenas „Blick nothwendig nach der Stelle hin gerichtet sein musste, nach welcher der Stoss zielte", als ob es auf einem Punkt leichter gewesen wäre einen Oelbaum zu schaffen als auf dem andern.

[22]) Doch ist beachtenswerth, dass auf der linken Schulter ein Bronzenagel haftet, den ich nicht anders zu erklären wüsste, als dass er zur Befestigung des dann von der L. gehaltenen Dreizacks gedient hätte. So würde der Moment, wo Poseidon seinen Quell schuf, noch etwas weiter sich zurückschieben in unserer Vorstellung: warum aber auch nicht?

mehr auf das äusserlich nicht so fern liegende aber innerlich ärmere, simplere, doch drastische Motiv des Lanzen- und Dreizackstosses reduciert ist.

So verdankt denn das Verständniss des Pheidias dem neuesten Erklärer in einem Punkte wesentliche Förderung, und bleibt nur zu bedauern, dass er nach so vielen anderen Seiten mit so grossem Geräusche viel stärkere Rückschritte gemacht hat.

Dorpat, August 1875. EUGEN PETERSEN.

DAS BRAUNSCHWEIGISCHE ONYXGEFÄSS.

Der Vortrag, welchen Professor Brunn in den Sitzungsberichten der phil.-histor. Cl. der Königl. Bayer. Akad. d. Wissensch. 1875, Bd. I., Heft 3, S. 327 ff. über die Onyxgefässe in Braunschweig und Neapel herausgegeben hat, enthält, weil der Verfasser das erstere nicht selbst gesehen hat, zahlreiche Irrthümer, die um so folgenschwerer sein dürften, als mit Recht alle Untersuchungen dieses bewährten Gelehrten die grösste Anerkennung zu finden pflegen. Ich will es versuchen an der Hand wiederholter Untersuchungen des Originals dieselben zu berichtigen.

Wenn es überhaupt gewagt ist über die Echtheit oder Unechtheit eines Kunstwerkes abzuurtheilen ohne es gesehen zu haben, so erscheint es unmöglich bei einem solchen Werke wie das Braunschweigische Onyxgefäss.

Die früheren Abbildungen waren sämmtlich mehr oder weniger incorrect; die erste, welche, wenigstens was die Zeichnung betrifft, eine Ausnahme macht, ist die von Gnauth im 'Kunsthandwerk' Jahrgang I S. 83 und 84 herausgegebene, zu welcher Riegel den erklärenden Text geliefert hat. Indessen genügt auch diese Darstellung noch nicht, weil die Farben, ohne welche über die Echtheit oder Unechtheit schlechterdings nicht geurtheilt werden kann, durchaus nicht den Ton des Originals treffen. Wegen desselben Mangels der Farben vermag auch der Gypsabguss, welchen Brunn in Händen gehabt hat, das Original nicht zu ersetzen.

Was zunächst die Deutung der Figuren betrifft, so stimme ich mit Brunn darin überein, dass bis jetzt eine nach jeder Seite hin genügende Erklärung noch nicht gelungen ist, aber daraus folgern zu wollen, die Darstellung könne nicht antik sein, scheint mir durchaus verfehlt, zumal es sich hier um den Kult der Demeter und des Triptolemos handelt, der des Räthselhaften noch sehr Vieles bietet. Ich will es hier auch nicht unternehmen, die Deutungsversuche um einen neuen zu vermehren; nur darauf will ich hinweisen, dass es nicht wesentlich zu sein scheint, ob Triptolemos oder Demeter in dem Wagen den vorderen Platz inne hat; es könnte im Gegentheil als recht angemessen erscheinen, dass der Künstler dem Triptolemos den vorderen Platz, um die Schlangen zu lenken, einräumte.

Brunn meint ferner, die geflügelte Figur, welche vor dem Wagen schwebt, könne nicht die Segnungen des Triptolemos ausstreuen, weil diese Handlung gar nicht angedeutet sei. Diese Schwierigkeit beseitigt sich, wenn wir uns beide Gottheiten in dem Augenblicke denken, wo sie ihr Heiligthum eben verlassen. Bei den folgenden vier Figuren ist freilich das „processionsartige Auftreten" unterbrochen, aber diese Unterbrechung geschicht in so schöner, ansprechender Weise und die Einheit zwischen den vier Figuren ist so sinnreich gewahrt, dass gerade diese Gruppe vor Allem uns veranlassen muss, das Gefäss für antik zu halten. Der Künstler beweist hier, wenn er auch in Einzelheiten sich Incorrectheiten und Härten zu Schulden kommen lässt, dass er immer noch echt griechisches Kunstverständniss besitzt: ein Umstand, der wie noch mancher andere für die Entstehung in römischer Zeit, etwa unter Hadrian oder etwas später, geltend gemacht werden dürfte. Die Figur am weitesten links ist mit ihren Gaben bis nahe vor die Gottheiten gekommen, sie schaut sich nach ihren Begleiterinnen um, von denen die eine nahe

hinter ihr folgt, die andere, bereits aufgestanden, trägt ebenfalls ihren Korb mit Früchten und Gaben schon auf dem Haupte und schickt sich an, den beiden vorausgegangenen Figuren zu folgen. Die vierte dagegen befindet sich noch in sitzender Stellung und hält auch ihren Korb noch auf dem Schoosse, aber sie ist, wie man aus der Stellung der Füsse deutlich sehen kann, im Begriff, sich zu erheben, um sich ihren Begleiterinnen anzuschliessen. In dieser Folge der Stellungen und Bewegungen liegt trotz der Mannigfaltigkeit eine so genaue Einheit, dass die Erfindung dieser Gruppe die grösste Bewunderung verdient; diese muss aber noch steigen, wenn man sieht, wie nur auf diese Weise der Künstler alle die hellen Lagen des Steines, welche an dieser Stelle sich finden, benutzen konnte. Die schöne gelbliche Lage, welche er für die sitzende Figur benutzt hat, fand er in solcher Breite nur hier vor und um sich diesen schönen Farbeneffect nicht entgehen zu lassen, erfand er diese Composition der Figuren.

Ob, wie Brunn annimmt, auf dem Liknon, welches von einem Mädchen getragen wird, sich ein Phallus befinde, scheint mir sehr fraglich; der Künstler hat das Liknon als etwas Nebensächliches sehr wenig ausgeführt.

Auf Seite 332 spricht Brunn nach früheren incorrecten Abbildungen von einer Sternenhaube auf dem Kopfe der angeblichen Priesterin: es ist nichts Anderes als eine gewöhnliche Haube, welche mit Schnüren überflochten ist. Dass diese Priesterin und das Mädchen von den früher erwähnten vier Figuren getrennt sind, hat darin seinen Grund, dass der Künstler die Gottheiten in die Mitte treten lassen wollte, um so eine Einheit der ganzen Darstellung zu gewinnen.

Weiter wird daran Anstoss genommen, dass der Altar fehlt; darauf lässt sich erwidern, dass ein Altar nicht unbedingt nöthig erscheint, da die Gottheiten schon ausserhalb ihres Heiligthums in Bewegung befindlich gedacht sind. —

Wenn schon in der Erklärung durch Anschauung des Originals manche Schwierigkeiten entfernt werden, so geschieht dies noch in weit höherem Masse in der Analyse der Formen, welche Brunn S. 333f. vornimmt.

Brunn findet den Säulenbau unklar in Anlage und Ausführung; das Letztere kann man zugeben, wenn es heissen soll, dass die Ausführung nicht sorgfältig ist; indessen pflegen derartige nebensächliche Gegenstände, wie es z. B. auch bei dem Baum geschehen ist, häufig mehr angedeutet als ausgeführt zu werden. Die Anlage aber: zwei Säulen, auf welchen ein Architrav ruht, ist klar genug um einen Tempel anzudeuten.

Der Vorhang, von welchem gesagt wird, dass er keinen Halt habe, ist an den Stierschädeln befestigt gewesen und zwar gerade an der Stelle, wo in späterer Zeit, um die Fassung anzubringen, die Darstellung in roher Weise durchschnitten ist. Er schliesst passend da, wo kein Gebälk und Laubwerk ist, die Scene nach oben hin ab und auch hierdurch ist es dem Künstler gelungen einen Theil der weissen Lage zu erhalten.

Die Terrainerhöhungen unter dem Schwein und dem Böckchen sind nicht unmotivirt, wie Brunn sagt, denn sie dienen dazu, dass die Figuren diese Thiere mit der Hand halten können, ohne sich bücken zu müssen; wohl aber sind sie ungeschickt und beweisen, dass der Künstler nicht sehr erfinderisch war. Die Schlangen werden unverstanden genannt, ohne dass man den Grund davon einsehen kann; sie deuten das Vorwärtsdrängen an und sind zugleich nach oben gewandt; ausserdem haben sie grosse Aehnlichkeit mit anderen Darstellungen von Schlangenpaaren, welche einen Wagen fortbewegen.

Brunn sagt von der Gewandung, dass sie voll von Missverständnissen sei; indessen klärt sich ein Theil derselben durch genauere Besichtigung des Originals auf, ein anderer Theil findet seine Erklärung in der Ausnutzung der helleren Lagen, und die geringeren Incorrectheiten, welche dann noch übrig bleiben, beweisen nur, dass wir das Werk nicht mehr in griechische Zeit setzen können. Das wulstige Gewand auf dem Rücken des Triptolemos hat der Künstler des Farbeneffectes wegen gebildet, um nicht von der weissen Lage zu viel aufgeben zu müssen; aus demselben Grunde befin-

det sich das „Stück Gewand unter den Armen der schwebenden Figur". Uebrigens ist diese Gewandspitze ein Theil des Obergewandes, aus welchem die schwebende Figur den Schurz gebildet hat.

Brunn fragt ferner, woher bei der ersten der Horen der weite rechte Aermel käme, während sonst der Chiton ärmellos sei. Darauf ist nur zu antworten, dass am rechten Arme kein Aermel ist, sondern dass die Hore nur einen Theil des Mantels um den rechten Arm geschlungen hat.

Die Anordnung des Obergewandes bei der zweiten Hore, welche unklar genannt wird, erklärt sich ebenso wie die bei dem camillenartigen Mädchen: das Obergewand ist nämlich um den Leib geschlungen und dann geknotet.

Wenn ferner daran Anstoss genommen wird, dass die Attribute steif in den Händen der Figuren sich finden, so erklärt sich auch dieses zum Theil, z. B. bei dem Mohnstengel wie bei den Zügeln des Triptolemos, aus der Absicht sie in heller Lage anzubringen, zum Theil aber auch wieder daraus, dass der Künstler nicht sehr erfinderisch war. Einen Beweis hierfür bietet auch der Umstand dass die Linien bei der Fackelträgerin und ihrer Begleiterin fast parallel laufen; so störend indessen wie Brunn meint wirken diese Parallelen am Original nicht, denn die vordere Figur ist aus brauner, die hintere dagegen aus weisser Lage gearbeitet.

Was Brunn über die Composition der Hauptgruppe sagt, ist zum grossen Theil richtig: die Figuren der Gottheiten sind in der That kleiner als die übrigen, und man mag auch hierin einen Mangel an erfinderischem Geiste sehen, aber eine Erklärung liegt wieder in der einmal gegebenen Beschaffenheit des Steines. Man darf nicht übersehen, dass räumlich die Gottheiten ihre Stellung im Mittelpunkte gefunden haben, dass ferner durch die Häufung und durch die grössere Belebung der Figuren auch der Handlung nach diese Gruppe den Mittelpunkt ausmacht und dass endlich, was man bei Beurtheilung unseres Gefässes nie aus den Augen lassen darf, auch die Farbeneffecte gerade an dieser Stelle am glänzendsten und mannigfaltigsten sind.

Von allen Ausstellungen indessen, welche Brunn gemacht hat ohne das Original zu sehen, ist jedenfalls die gewagteste diejenige, dass in dem Ausdrucke der Köpfe „absolute Charakterlosigkeit" herrsche. Abbildungen können in solchen Dingen niemals als massgebend angesehen werden, aber auch Gypsabgüsse genügen nicht, denn die Schwierigkeiten, sie nur einigermassen erträglich herzustellen, waren in diesem Falle sehr gross, und bei aller von dem Museumsdirector angewendeten Sorgfalt lässt der Erfolg doch noch Manches zu wünschen übrig. Dazu kommt aber noch, dass gerade an den Gesichtern einzelner Figuren, weil sie weit hervortreten, kleine Verletzungen sich finden, z. B. ist an dem der ersten Hore die Nase beschädigt; ferner, dass bei einem Onyx von mehreren Lagen vielfach scharfe Linien und Ausdruck dadurch erzielt werden, dass die obere Lage sich in ihrer Farbe scharf von der unteren abhebt, oder dass die untere dunklere Lage mehr oder weniger durchschimmert. Ernst und würdig ist z. B. die erste Priesterin, welche sich umwendet, aber doch sind die Formen weich; ausdrucksvoll ist das Gesicht der ersten Hore mit dem Ferkel in der Hand; von bewunderungswürdiger Zartheit und Weichheit sind die schönen Formen der stehenden Figur, welche den Korb auf dem Kopfe trägt; treffend ist das Matronenhafte im Kopfe der Demeter wiedergegeben und so könnte ich noch an manchem anderen Beispiele das Unrichtige gerade des letzterwähnten Vorwurfes nachweisen. Hiermit ist zum Theil auch schon eine andere Behauptung widerlegt, dass nämlich in der ganzen Arbeit die Energie des Schnittes fehle.

Wenn dennoch manche Mängel ihre Erklärung durch das Gesagte nicht gefunden haben sollten, so finden sie dieselbe reichlich in der Beschaffenheit des Steines. Nach Aussage aller Kenner ist nämlich die Härte so gross, dass selbst die rein mechanische Aushöhlung des Innern mehrere Jahre erfordert haben muss, und Techniker und Künstler, welche die Arbeit untersucht haben, waren unter Berücksichtigung der ausserordentlichen Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, einstimmig im Lobe derselben. — So viel von den einzelnen Be-

denken und Ausstellungen Brunns; es bleibt nur noch übrig, einige Irrthümer über die frühere Goldfassung und über die Entstehungszeit des Gefässes zu berichtigen.

Brunn meint, das Gefäss sei im XVI. Jahrhundert entstanden, freilich ohne Bestimmteres als allgemeine Erwägungen zur Begründung vorzubringen. Die Widerlegung ergiebt sich auf das Schlagendste aus der erwähnten Goldfassung, welche bis zum Jahre 1830 das Gefäss verunzierte. Diese zeigt ganz deutlich in allen vorhandenen Abbildungen, besonders in der sehr genauen, welche im Jahre 1819 von Fr. Barthel angefertigt sich im hiesigen Museum befindet, den spät-gothischen Charakter etwa des XIV. Jahrhunderts, wo die Fassung jedenfalls für dieses Gefäss speciell hergestellt ist. Dass in dieser Zeit aber das letztere entstanden sein sollte, dürfte schwerlich Jemand behaupten. Die Goldfassung durchschneidet mit einer solchen Barbarei die Zeichnung, zum Glück nicht die des Mittelbildes, wohl aber die Darstellungen unterhalb und oberhalb desselben, dass diese rohe Zerstörung und die Entstehung des Gefässes unmöglich in eine nahe Zeit zusammenfallen kann. Vielmehr ist diese barbarische Behandlung nur dann erklärlich, wenn man annimmt, dass dieselbe zu einer Zeit geschah, wo man von dem Werthe der Darstellung keinen Begriff mehr hatte und wo man sich nicht scheute das Gefäss, um es praktisch verwerthen zu können, zu verändern. Die Fassung gab ihm das Aussehen einer Kanne, während es bis dahin die Gestalt etwa eines grösseren Salbengefässes gehabt hatte. In dieselbe Zeit fällt auch die Einbohrung des Loches im unteren Theile, das als Abgussloch dienen sollte.

Zum Schluss will ich noch erwähnen, dass auch die Technik, welche beim Einschleifen der Reifen für die Goldfassung angewandt ist, eine durchaus andere ist als die, welche bei der Anfertigung des Gefässes zur Verwendung gekommen ist. —

Hoffentlich werden diese Zeilen dazu beitragen, dass in Zukunft Untersuchungen über die Echtheit oder Unechtheit unseres Onyxgefässes von dem Originale ihren Ausgang nehmen, was um so leichter ist als bei der liberalen und entgegenkommenden Verwaltung der Braunschweigischen Kunstsammlungen derartige Untersuchungen die freundlichste Unterstützung zu finden pflegen. Vielleicht würde sich dann auch an Brunn bewahrheiten, was Emperius, von welchem handschriftlich eine umfangreiche, freilich vielfach irrige Erklärung des Gefässes auf dem Braunschweigischen Museum existirt, von Allen meint, welche an der Echtheit zweifeln könnten: dass sie nämlich durch Untersuchung des Originals von den Zweifeln zurückkommen würden.

Braunschweig. W. Gebhard.

DIPTYCHON DES STÄDTISCHEN MUSEUMS ZU TRIEST.

(Hierzu Taf. 12.)

Unter den letzten Erwerbungen des hiesigen städtischen Museums verdient unbestritten die erste Stelle ein 0,21 Meter hohes und 0,13½ Meter breites, an den Rändern theilweise beschädigtes Elfenbeinrelief, wovon ich eine Zeichnung der Güte des Herrn Museumsdirektors Kunz verdanke. Aus dem Nachlass des verewigten Conservators Dr. Kandler stammend, scheint es als Einband eines Evangeliums gedient zu haben, wie die noch reichlich vorhandenen Vergoldungen zeigen. Leider ist es mir nicht geglückt den Fundort zu erforschen; wahrscheinlich stammt es aus dem nahen Istrien. Da Diptycha mit mythologischen Darstellungen nur in sehr geringer Anzahl erhalten sind (Wieseler: Das Diptychon Quirinianum p. 26 führt nur 11 auf), so würde das unsrige eine ausführlichere und genauere Besprechung verdienen, doch zwingt uns der karg zugemessene Raum einer Zeitschrift, so-

wie besonders der fast gänzliche Mangel an litterarischen Hülfsmitteln, nur im Allgemeinen die Darstellung zu betrachten.

Europa mit dem Stiere, deren so zahlreich erhaltene Darstellungen Overbeck zuletzt in seiner Kunstmythologie II S. 420—65 ausführlich verzeichnet hat, nimmt die untere Hälfte unseres Täfelchens ein; es fehlen auch nicht die auf dem Stier reitenden, mit ihm spielenden Eroten. Dass Europa den sich an sie schmiegenden Stier nicht nur wie sonst auch (Overbeck S. 435) streichelt und liebkost, sondern ihn sogar aufs Maul küsst, ist nur eine weitere Entwicklung desselben Motivs. Hinter dem Stiere erblicken wir innerhalb eines Rundes das Brustbild eines Mannes, welcher wohl als der Eigenthümer des Diptychons angesehen werden muss. Die obere Hälfte des Täfelchens wird von zwei mit kurzem Gewande bekleideten, sich umarmenden Jünglingen eingenommen, deren lange theilweise abgebrochene Lanzen durch je zwei Eroten gehalten werden. Die phrygische Mütze derselben lässt uns leicht errathen, dass wir die troisch-dardanischen Grossen Götter vor Augen haben, welche in Samothrake und Lemnos unter dem Namen der Kabiren, in Boeotien und Attika als Anakes, in Lakonien und Messenien als Tyndariden und Dioskuren verehrt werden, bis sie als Penaten nach Italien gelangten (vgl. Klausen, Aeneas und die Penaten p. 649 ff., Welcker, Trilogie p. 222 ff. und Preller, Röm. Myth. p. 532 ff.). — Beide Darstellungen werden oben durch muschelförmige Halbrunde begränzt, welche von Pilastern getragen werden; sie lassen erkennen, dass die Handlungen innerhalb geschlossener Räume vor sich gehen (vgl. Wieseler, a. a. O. p. 24). Das Ganze wird von einem breiten Rahmen umgeben, auf welchem zwischen sich schlängelnden Reben Eroten dargestellt sind, die Weintrauben in der Hand oder in Gefässen, sowie grosse taubenartige Vögel tragen.

Auffallend ist, dass der Künstler zum Schmucke dieses Täfelchens weder einheimische locale, noch italische, sondern fremdländische asiatische Mythen wählte. Wir sind aber leider nicht im Stande den Grund dieser Wahl zu erkennen; das Einzige was wir hervorheben können, ist die enge Handelsverbindung der Küsten wo diese Sagen zu Hause waren, mit den Küsten, wo höchst wahrscheinlich unser Diptychon gefunden worden.

Als Geliebte des in einen Stier verwandelten Zeus durchschwimmt Europa auf dessen Rücken den Bosporos; schliesslich bringen kerkyräische Schiffer (O. Müller Dor. 1, 120 ff.) sie nach Istrien und auch nach Aquileja (s. O. Jahn in d. Denkschr. d. Wiener Akad. phil.-histor. Klasse XIX. 1870). Zahlreich sind die Spuren der Schifffahrt in diesen fernen Gestaden; wir fügen einen neuen Beitrag hinzu. Es ist ein kleiner Votivaltar welcher vor Jahren im Bezirke Pola's gefunden worden ist, mit folgender Inschrift:

NVMINI·ME | LESOCO·AVG· | SACRVM· | CN·
PAPIRIVS | EVMELVS | EX | VOTO

Es ist Dr. Kandlers Verdienst diese höchst interessante Inschrift zuerst publicirt zu haben, leider aber, wie er es gewöhnlich that, in der hiesigen Zeitschrift 'Osservatore Triestino' vom 16. Mai 1870, so dass sie den Gelehrten unbekannt blieb. Kandler sucht in dem bis jetzt unbekannten Numen Melesocus Anklänge zu finden an Judaea und Palaestina, doch es ist nichts Anderes als der *σῶκος ἐριούνιος Ἑρμῆς* des Homer, Ilias 20, 72 und *σῶκος* ist gleich Schützer, *σωτήρ*. Hermes wurde als solcher besonders in Samothrake verehrt (Preller, Griech. Myth. I². p. 668 Note 4). Die Inschrift lässt uns leicht zu der zweiten Darstellung unseres Täfelchens übergehen, den dardanischen Grossen Göttern, die ebenfalls *Σωτῆρες* sind. Ihr Weg aus dem Inneren Asiens wird bezeichnet durch die kriegerischen Kureten, welche aus Phrygien nach den Thrakischen Inseln, über Euboea und Boeotien durch den korinthischen Golf nach Westen zogen.

Triest. P. Pervanoglu.

IPHIGENEIA IN TAURIS.

(Hierzu Taf. 13).

Das Haus des Pompejaners L. Caecilius Jucundus (*reg.* V. *ins.* 1), dem wir auch die gleich nach ihrer Auffindung so grosses Aufsehen erregenden Contracttäfelchen verdanken, hat uns eine Anzahl von Bildern geschenkt, von denen wir das interessanteste auf Taf. 13 nach einer Zeichnung von E. Eicheler veröffentlichen. Das Bild befindet sich im Tablinum des genannten Hauses auf der dem Eintretenden zur Linken liegenden Wand, die zu den vollendetsten Beispielen des dritten Dekorationsstils gerechnet werden darf, aber leider gegenwärtig nur noch wenig von der Farbenpracht bewahrt hat, in der sie bei ihrer Auffindung prangte. Wenngleich die linke Seite des Bildes fast völlig zerstört ist, so genügt das Erhaltene doch, um zu constatiren, dass hier im Vordergrund die Gruppe des Orestes und Pylades ganz in derselben Weise dargestellt war, wie auf dem Iphigenienbild aus *casa del citarista* [1]). Nur scheint die Beinstellung des Orestes etwas modificirt zu sein; doch gestatten die erhaltenen, undeutlichen Spuren kein sicheres Urtheil.

Das Bild zeigt uns den Platz vor einem von dorischen Säulen getragenen Tempel. Auf einem Tisch im Vordergrund liegt ein zum Besprengen der Opfer bestimmter Lorbeerzweig und steht ein kleines, bronzefarbenes Götterbild, offenbar das der taurischen Artemis. Doch verbietet sowohl die Kleinheit desselben als die Art, wie es gleich einem zum täglichen Gebrauch bestimmten Geräth auf den Tisch gestellt ist, an das altehrwürdige taurische Idol zu denken. Vielmehr ist diese tragbare Statuette offenbar dazu bestimmt, bei Cultushandlungen, die ausserhalb des Tempels stattfinden, als Ersatz des alten Idols, das nicht von seinem Platz entfernt werden darf, zu dienen [2]). Aus dem Tempel tritt im reichsten priesterlichen Schmuck Iphigeneia: durch das üppige, lorbeerbekränzte Haar ist eine weisse Perlenschnur geschlungen; Arm und Fussknöchel sind mit goldenen Spangen, der Hals mit goldenem Halsband, die Ohren mit Ringen geschmückt. Ueber dem weissen, violett schillernden Chiton, der auf der Brust einen breiten, gelben Streif zeigt, trägt sie einen die ganze Gestalt umhüllenden, grünlich schimmernden Schleier vom feinsten durchsichtigen Stoff, in den grüne Guirlanden gewirkt sind. Mit zwei Fingern der rechten Hand fasst sie zierlich den Schleier, während sie mit der Linken Schleier und Chiton über dem linken Bein etwas in die Höhe zieht, um bequemer die Treppe hinabsteigen zu können, ein Motiv, welches vom Maler benutzt ist, um in höchst koketter Weise einen Theil des nackten Beins zur Schau zu stellen. Iphigeneia scheint beim Anblick der Gefangenen wie betroffen ihren Schritt etwas zu hemmen, indem sie den Blick nachdenklich und mitleidig auf ihnen ruhen lässt. Zu ihrer Linken steht die sehr jugendliche Opferdienerin, vielleicht die am meisten gelungene Figur des Bildes, mit Lorbeerkranz und goldenem Band im Haar und mit Ohrringen, Hals- und Armbändern geschmückt. Sie trägt einen goldgelben Chiton mit blauem Streif auf der Brust und breitem violettem Saum, darüber einen grünen, violett gefütterten Mantel, der um den Leib und den linken Arm geschlungen und an der linken Hüfte festgesteckt ist. In den Händen trägt sie ein Schwert und eine Hydria, die Geräthe für die *χέρνιβες καὶ κατάργματα*. Den Blick heftet sie halb scheu, halb mitleidig auf die Gefangenen. Hinter Iphigeneia erscheinen die bekränzten Köpfe dreier Dienerinnen, von denen die eine neugierig hinter der Säule hervorschaut; die vordere trägt hellblaues Gewand.

Ueber den dargestellten Moment kann kein Zweifel obwalten: Orestes und Pylades sind gefangen zum Tempel geführt, Iphigeneia tritt eben aus demselben heraus, um die Vorweihen zum Opfer

[1]) Mon. d. I. VIII. 22, danach auch bei Conze, Vorlegeblätter Sect. VI. taf. 11. Helbig No. 1333.

[2]) Vgl. das auch in der Form sehr ähnliche tragbare Idol auf dem Iphigeneiabild aus Herculaneum, Helbig No. 1334. P. d. E. I, 12. p. 67. Mus. Borb. VIII, 19. Overbeck, her. Gall. XXX 9.

zu vollstrecken, — also die erste Begegnung der Geschwister.

Das Hauptinteresse des neuen Bildes liegt in der Stelle, die dasselbe in der Reihe der denselben Mythus behandelnden Monumente, namentlich der Wandgemälde und der Sarkophage, einnimmt. Wenn auch speciell die letztere Classe von Monumenten schon wiederholt und zum Theil in mustergültiger Weise behandelt worden ist, so sind doch keineswegs alle sich daran knüpfenden Fragen zur völligen Klarheit gebracht. Es dürfte daher nicht überflüssig sein dieselben aufs Neue, vor Allem im Zusammenhang mit den nach jenen Besprechungen entdeckten pompejanischen Wandgemälden zu betrachten, wobei wir nicht vermeiden können auch die übrigen Monumentengattungen in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen und zunächst auf die poetische Behandlung der Sage und deren Geschichte einen kurzen Blick zu werfen.

Wenn Euripides nicht überhaupt der erste[1]) war, der, an eine attische Lokalsage anknüpfend (Iph. taur. 1446—1467), das Wiedersehen von Orestes und Iphigeneia bei den Taurern dramatisch behandelte, so hat er doch gewiss die Form der Sage festgestellt, die fortan im Alterthum nicht nur die geläufigste, sondern die allein massgebende blieb, und der Figur der taurischen Iphigeneia unauslöschlich seinen Stempel aufgedrückt. Wie wenigen Dichtern überhaupt und von den Griechen vielleicht nur noch dem einzigen Aeschylos, war es Euripides vergönnt auf die Sagengestaltung bestimmend einzuwirken und den Charakter einer ganzen Reihe von Sagenfiguren für alle Zeiten festzustellen. Wenn man in der Zeit nach Euripides von einer Medeia, einer Melanippe oder Andromeda sprach, so meinte man nicht die Heroine der alten Volkssage, man meinte die euripideische Tragödienfigur. So allgemein anerkannt dies ist, so wenig macht man sich häufig die daraus nothwendig folgenden Consequenzen klar. Ein grosser Dichter, vor allem ein tragischer, legt den Stoff, den er behandelt, gewissermassen in seinen Bann. Wer später denselben Stoff behandelt, ist durch das gegebene Vorbild gebunden; er hat nur die Wahl, ob er sich starke Abweichungen davon erlauben oder sich mehr oder weniger sklavisch an dasselbe anschliessen will. Im ersten Fall setzt er sich der Gefahr aus nicht verstanden zu werden;

[1]) Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass das Alterthum nicht nur keine ältere dramatische, sondern überhaupt keine ältere poetische Behandlung der Sage kannte als die des Euripides. Die Kyprien erzählten, Artemis habe der Iphigeneia bei den Taurern Unsterblichkeit verliehen, und es ist offenbar wesentlich dieselbe Anschauung, die bei Hesiodos catal. fr. CXIV Marksch. und bei Herodotos I 103 wiederkehrt. Von einer Rückkehr der Iphigeneia nach Hellas findet sich in der uns erhaltenen voreuripideischen Literatur keine Spur. Dass die Ἱέρειαι des Aeschylos diese Sage behandelt haben, ist eine ganz unerwiesene Hypothese. Grössere Schwierigkeiten macht der sicher vor 415 aufgeführte Chryses des Sophokles. Wenn, wie man seit Naeke opusc. I p. 91 allgemein annimmt, der Chryses des Pacuvius eine Bearbeitung des gleichnamigen sophokleischen Stückes war und uns der Inhalt beider Stücke im Wesentlichen genau bei Hygin. fab. CXXI vorliegt, so kann es kaum zweifelhaft sein, dass nicht nur die Sage von der Rückkehr der Iphigeneia nach Hellas bereits im 5. Jahrhundert sehr verbreitet war, sondern dass es auch eine ältere dramatische Behandlung dieses Stoffes gab als die euripideische. Allein die Frage nach dem Inhalt des Chryses hat gegenwärtig eine ganz andere Grundlage erhalten, nachdem O. Jahn (Hermes II p. 233) dargethan hat, dass der berühmte Wettstreit zwischen Orestes und Pylades nicht in den Dulorestes des Pacuvius, sondern in den Chryses desselben Dichters gehört. Wir erhalten dadurch eine ganz bestimmte Situation: die Freunde sind in die Gewalt eines Königs gerathen, der den Orestes tödten will; allein er weiss nur, dass einer von Beiden Orestes ist, nicht welcher von Beiden. Wer ist nun dieser König? Nach O. Jahn, der seine Entdeckung nicht weiter ausgeführt hat, und Ribbeck, röm. Trag. p. 254 ist es Thoas. Allein dieser hat zu einer solchen Unterscheidung keinen Grund; für ihn muss Pylades ebenso schuldig sein, wie Orestes. Ein Anderer dagegen kann wohl diese Unterscheidung machen: Chryses selbst, mag man nun darunter den Vater oder den Sohn der Chryseis verstehen, der die alte Schuld des Agamemnon an dessen Sohn rächen will. Damit ist eine einfache tragische Handlung gegeben. Kommen aber Thoas und Iphigeneia hinzu, so dass jetzt zwei Könige und zwei Priesterinnen einander gegenüber stehen, so erhalten wir eine solche Ueberfülle von handelnden Personen, ein solches Durcheinanderlaufen der verschiedensten Interessen, wie es sich wohl in modernen Bühnenstücken findet, aber nicht in einer antiken Tragödie. Man braucht nur die neueste Reconstruction von Ribbeck zu lesen, um sich zu überzeugen, dass ein solches Stück weder eine wirkliche dramatische Handlung hat noch mit den Mitteln der antiken Bühne überhaupt aufführbar ist. Ich muss mich leider hier darauf beschränken, meine Anschauung nur anzudeuten. Thoas und Iphigeneia sind erst von Hyginus oder dessen Quelle eingeführt, um die Continuität der Erzählung herzustellen; mit der taurischen Expedition hat die Tragödie nichts zu thun. Auf ihren Irrfahrten werden Orestes und Pylades an die Küste von Sminthe verschlagen; Orestes flüchtet sich auf Pylades Rath vor den Erinyen in das Heiligthum des Apollo (Pacuv. fr. inc. LX). Der weitere Verlauf, soweit er sich überhaupt erkennen lässt, ergiebt sich von selbst.

die sonst wohlbekannten Figuren muthen in der neuen Auffassung, dem neuen Zusammenhang den Zuschauer kalt und fremd an. Im andern Fall schafft er vielleicht, wenn er vom Talent und den Umständen besonders begünstigt ist, eine neue Bearbeitung, in der Regel eine Travestie der älteren Tragödie [4]). Daher war es im Alterthum ebenso unmöglich nach Euripides noch eine lebensfähige Medeia, eine lebensfähige Iphigeneia zu schaffen, wie heut zu Tage einen neuen Hamlet oder einen neuen Lear. Die nacheuripideische Tragödie ist ihrer ganzen Natur nach für den Augenblick geboren, und es ist daher durchaus widersinnig, ihr einen grossen und dauerhaften Einfluss auf die Sagengestaltung zuzuschreiben. Möglich, dass das eine oder das andere Vasenbild auf eine solche ephemere Tragödie zurückgeht, — obgleich gewisse leichte Modifikationen der populären Sagenform auch in der lyrischen Poesie und der Historiographie ihren Ursprung haben oder einem Einfall des Vasenmalers ihr Dasein verdanken können — allein es darf dann mit grosser Bestimmtheit vorausgesetzt werden, dass Vasenbild und Tragödie in dieselbe Zeit gehören.

So hat denn auch keine der späteren griechischen Behandlungen der taurischen Iphigeneia, weder der Orestes und Pylades des Timesitheos, wenn anders dies Stück überhaupt hierher gehört, noch die Iphigeneia des Polyeidos einen nachhaltigen Einfluss zu gewinnen vermocht. Von ersterem kennen wir nur den Titel, von letzterem die Art, wie die Erkennung der Geschwister herbeigeführt wurde, aber auch diese nur aus einer zweimaligen Aufführung bei Aristoteles. Sonst finden wir keine Spur davon, dass beide Stücke im Alterthum beliebt oder auch nur bekannt waren [5]). Dass die römischen Tragödien noch einen wesentlichen Einfluss auf die Sagengestaltung ausgeübt haben, darf füglich bezweifelt werden. Der Anfang einer solchen, der im Wesentlichen den ersten Versen des euripideischen Stückes entspricht (Ribbeck, tragic. latin. rell. inc. fr. LIV.), beweist, dass letzteres auch hier als Vorbild diente. Ribbeck (Römische Tragödie p. 50) setzt das Fragment in die Iphigenia des Naevius, aus der uns nur e i n bezeugter Vers erhalten ist. Ein demselben oder wenigstens einem denselben Stoff behandelnden Stück angehöriges Fragment [6]) setzt allerdings eine dem Euripides fremde Situation, die Verfolgung einer Person vermuthlich des Orestes, durch Thoas voraus. Eine bedeutendere Abweichung von Euripides, die indessen die Grundzüge der Sagenform noch keineswegs berührt, ist es, wenn bei späteren römischen Mythographen, Servius Aen. II 116 VI 136 Hygin. fab. CCLXI Myth. vat. II 202, und auf dem fingirten Gemälde bei Lukian Toxaris 6 Orestes den Thoas tödtet. Ribbeck a. a. O. p. 53 ist geneigt diesen Zug auf Naevius zurückzuführen, wofür er wenigstens einen entschiedenen Beweis nicht beigebracht hat. Auf den römischen Ursprung der Version deutet der Umstand, dass sie, wie Preller (Ber. d. sächs. Ges. 1850 p. 255 Anm. 43) treffend bemerkt, fast stets in Verbindung mit der Ueberführung des Bildes nach Aricia erzählt wird. Möglich, dass sie ihren Ursprung im Pantomimus (Luk. περὶ ὀρχ. 46) hat, der gewaltsame Entwicklungen brauchte. Sonst finden wir, wenn von der taurischen Iphigeneia die Rede ist, stets den engsten Anschluss an Euripides, der z. B. bei Ovid ex Ponto III 2, (Lukian) ἔρωτες 47 besonders deutlich hervortritt.

Unter den auf unseren Mythus bezüglichen Monumenten, zu deren Betrachtung wir uns jetzt wen-

[4]) Euripides befand sich selbst in diesem Fall, als er die Elektra schrieb.

[5]) Ich halte es nicht für nothwendig in den Worten des Ovid Trist. IV. 4,77 f.

Et iam constiterat stricto mucrone sacerdos
Cinxerat et Graias barbara vitta comas
Cum vice sermonis fratrem cognovit, et illi
Pro nece complexus Iphigenia dedit

eine Beziehung auf Polyeidos zu finden. Sollte aber wirklich eine solche vorliegen, so brauchte Ovidius nichts weiter aus jener Tragödie zu kennen, als die aristotelische Notiz, die gewiss auch in die peripatetischen Lehrbücher übergegangen war.

[6]) Inc. fr. LXXII Ribbeck,

Tela, famuli, tela, propere tela, sequitur me Thoas

so nach Lipsius. Dass der Dulorestes des Pacuvius nicht den Raub des Artemisidols, sondern die Ermordung des Aigisthos und der Klytaimnestra behandelte, ist durch O. Jahn (Hermes II p. 229 f.) endgültig festgestellt. Inwiefern die Restitution, die Ribbeck, röm. Trag. p. 239 „angeregt durch O. Jahn“ aufgestellt hat, die Sache fördert, vermag ich nicht einzusehen.

den, wäre bei weitem das älteste ein attisches Terrakottarelief (Mon. d. I. VI 57, 2 Annali 1861 p. 346 s.), wenn es von Brunn mit Recht hierhergezogen wäre. Dasselbe wäre auch deshalb von ganz besonderer Wichtigkeit, weil wir dadurch eine ganz neue, jedenfalls von der euripideischen völlig verschiedene Sagenversion kennen lernen würden. Allein ich muss bekennen, dass mir die von Brunn vorgeschlagene Deutung, auch abgesehen von dem von Conze[7]) beigebrachten sehr gewichtigen Gegengrunde, schon wegen des Schwertes in der Hand des Orestes unhaltbar scheint. Auf den gleich zu erwähnenden unteritalischen Vasenbildern erscheinen freilich gleichfalls Orestes und Pylades, obgleich gefangen, mit dem Schwert an der Seite. Es ist dies eine Gedankenlosigkeit, die man sich auf einem unteritalischen Vasenbild zur Noth gefallen lässt; ob auch auf einem attischen Relief, darf wenigstens bezweifelt werden. Entscheidend ist aber, dass dort die Bewaffnung der Gefangenen für den dargestellten Moment ziemlich gleichgültig ist, während hier das Schwert sehr wesentlich in die Handlung eingreift. Eine Situation, in welcher der Gefangene im Augenblick, wo er geopfert werden soll, noch das Schwert an der Seite haben, ja dasselbe in einem Anfall von Raserei ziehen kann, während die Priesterin ihm ohne Waffen und hilflos gegenübersteht, dürfte wohl mit keiner überhaupt denkbaren Version der Sage zu vereinigen sein. Wir sind also wohl berechtigt, das Monument aus der Reihe der Iphigeneiadarstellungen zu streichen.

Unter den, sämmtlich aus Italien stammenden Vasenbildern, welche sich auf unsere Sage beziehen, finden wir zunächst eine Composition, welche geradezu eine euripideische Scene, die Uebergabe des Briefes, darstellt und uns in drei unter einander nur wenig variirenden Repliken erhalten ist. Es sind dies:

a. Amphora im Besitz des Herzogs von Buckingham. M. d. I. IV. 51. Arch. Zeit. 1849 Taf. 12 (danach Overbeck her. Gall. XXX 7); die Literatur bei Overbeck a. a. O. p. 736 Nr. 89.

[7]) Conze selbst deutet die Scene sehr ansprechend auf das Wiedersehen zwischen Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons.

b. Petersburg. Eremitage Nr. 420 Stephani. M. d. I. VI. VII. 66 Ann. 1862 p. 116 s.

c. Früher im Besitz des Kunsthändlers Barone in Neapel. Bull. italiano tav. VII. p. 153 s.

Man hat wiederholt gestritten, ob der den Brief empfangende Jüngling Orestes oder Pylades zu benennen sei und es ist namentlich von Reifferscheid für die erstere Benennung geltend gemacht worden, dass auf *c* nur ein Jüngling und zwar der den Brief empfangende dargestellt ist und wohl Pylades, nicht aber Orestes fehlen könne. Allein die Auslassung einer von beiden Figuren ist überhaupt eine so widersinnige und gedankenlose Verkürzung der Darstellung, dass wir keineswegs berechtigt sind, daraus einen Schluss auf die Bedeutung der Figuren in der ursprünglichen Composition zu ziehen. Denn wenn auch wirklich der Verfertiger von *c* bei dem den Brief empfangenden Jüngling an Orestes gedacht hat — was sich unmöglich entscheiden lässt, und bei der Art, wie Darstellungen auf Vasenbildern abgekürzt werden, keineswegs nothwendig ist — in der ursprünglichen Composition sind wir nicht berechtigt, eine Abweichung von der gewöhnlichen Sagenform, die sich überdies keineswegs leicht erklären lässt, anzunehmen. Wir werden daher den Jüngling, der den Brief empfängt, mit Gerhard, Jahn und Helbig Pylades nennen müssen.

Die scheussliche Darstellung der Vorführung der Gefangenen auf einer Vase im Museum S. Angelo zu Neapel[8]) ist zu allgemein gehalten, als dass man überhaupt von einer bestimmten Form der Sage sprechen könnte. Zweien anderen gleichfalls späten Vasenbildern, von denen das eine (Laborde vases Lambert I p. 15, danach Overbeck her. Gall. XXX 8) die Unterredung der Iphigeneia und der Gefangenen vor dem Götterbild im Tempel, das andere (Bull. d. Inst. 1868, p. 139) die Flucht derselben drei Personen mit dem Bilde darstellt, braucht wenigstens nicht nothwendig eine bestimmte Sagenversion, sondern nur die allgemeine Vorstellung vom Raub des Bildes durch die beiden Geschwister und Pylades zu Grunde zu liegen.

[8]) Heydemann Nr. 24. Ueber die modernen Restaurationen dieser Vase vgl. Trendelenburg, Ann. d. Inst. 1872 p. 114.

Dagegen findet sich eine von Euripides abweichende Version der Sage unzweifelhaft auf einer wiederholt besprochenen Vase des Neapler Museums (M. d. Inst. II 43, danach Overbeck her. Gall. XXX 4. Heydemann No. 3223). O. Jahn, der mit allen übrigen Erklärern den Gegenstand in der linken Hand der Iphigeneia für ein Opfermesser hielt, glaubte den Moment der Opferung selbst dargestellt und erinnerte an die Scene bei Polyeidos (Ann. d. Inst. 1848 p. 205). Allein seit Heydemann (a. a. O.) in dem fraglichen Gegenstand gewiss mit Recht den Tempelschlüssel erkannt hat, ist die Grundlage der Deutung wesentlich verändert. Dass der zum Opfer Bestimmte auf den Altar gesetzt wird, ist meines Wissens nirgend bezeugt und ohne alle Analogie; Mädchen, die geopfert werden sollen, werden wie die Iphigeneia in Aulis schwebend über dem Altar gehalten (Aesch. Agamemn. v. 232 s.). Die Haltung des Orestes ist vielmehr entschieden die eines Schutzflehenden, worauf schon Brunn (Ann. d. Inst. 1861 p. 350) mit Recht aufmerksam gemacht hat, ohne jedoch weitere Consequenzen daraus zu ziehen. Orestes hat sich auf den Altar geflüchtet, vermuthlich um Schutz vor den Erinyen zu finden, ein Motiv, welches später auch von Pacuvius, vielleicht nach Sophokles' Vorgang benutzt ist (fr. LX, vgl. Anm. 3); Pylades steht traurig etwas abseits: so findet sie Iphigeneia. Ich bin nicht im Stande, die literarische Quelle dieser Version, wenn anders eine solche zu Grunde liegt, nachzuweisen.

Wir wenden uns nun zu den Monumentenclassen [9]), welche eine ausführlichere Behandlung verlangen, den Wandgemälden und den Sarkophagen, wobei ich mir erlauben muss mit Hintansetzung der historischen Reihenfolge die letztere Classe zuerst zu besprechen. Bekanntlich hat Welcker, der erste, der die Iphigeneiasarkophage einer gründlichen Sichtung unterzog (griech Trag. III. p. 1164—1175), ihre Beziehung auf Euripides mit grosser Entschiedenheit abgewiesen und ihm schliesst sich Overbeck (her. Gall. p. 724 s.) in allen wesentlichen Punkten an. Hingegen stellte Preller (Ber. d. sächs. Ges. 1850 p. 249) die Ansicht auf, dass sich die meisten Abweichungen von der euripideischen Tragödie durch den natürlichen Unterschied erledigen, welcher zwischen den Darstellungsmitteln des scenischen Dichters einerseits und des bildenden Künstlers andererseits stattfindet. Ich würde mir, da ich die letztere Anschauung vollständig theile, die folgenden Auseinandersetzungen ersparen können, wenn nicht nach Preller aufs Neue Bedenken gegen die Zurückführung der Sarkophage auf Euripides erhoben worden wären und wenn ich nicht glaubte, dass sich manche Punkte noch schärfer präcisiren lassen, als es von Preller geschehen ist. Ich hoffe im Folgenden darzuthun, dass auf den Iphigeneiasarkophagen keine anderen als die durch die Gesetze der bildenden Kunst nothwendig geforderten Abweichungen von der euripideischen Tragödie existiren, dass vielmehr diese und zwar diese allein den Sarkophagen, beziehungsweise ihren Musterbüchern zu Grunde liegt.

Die hierher gehörigen Sarkophage scheidet man nach Auswahl und Zusammenstellung der Scenen in zwei Hauptclassen, eine Eintheilung, die ich auch der folgenden Aufzählung zu Grunde lege.

A. Sarkophag in der Münchener Glyptothek früher im Pal. Accoramboni in Rom. Brunn Beschr. d. Glypt. No. 222. Overbeck her. Gall. No. 71. Abg. Winckelmann M. I. No. 149. Abh. d. Berl. Akad. 1812, 1813 danach Overbeck XXX 1. [5*α*. 1. 6*α*. auf jeder Querseite 4] [10]).

[9]) Unter den übrigen Monumenten verdient vor Allem noch eine Gruppe von etruskischen Urnen Erwähnung, die Brunn mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die taurische Iphigeneia bezogen hat (Urne etrusche p. 106 f. tav. LXXXIV. LXXXV Schlie, Darst. d. tr. Sagenkr. auf etr. Aschenk. p. 173 f.). Wenn auch in der dargestellten Situation noch Manches unklar bleibt, so beweist doch der Brief, den auf LXXXIV 2 Iphigeneia, auf 1 Pylades in der Hand hält, dass auch hier im Wesentlichen die euripideische Version zu Grunde liegt. Ganz allgemein gehalten ist die Darstellung des späten Reliefs im Bonner Museum der rheinischen Alterthümer (Jahrb. d. Vereins f. Alterthumsf. i. Rheinl. I 1842 Taf. III. u. IV). Auf dem Florentiner Cameo Arch. Zeit 1849 Taf. 7,2 (Overbeck, her. Gall. XXX 6. Cades impr. vol. 32 H. 18) ist ein der Wanderung zum Meer vorausgehender Moment ohne eine bestimmt ausgesprochene Handlung dargestellt. Ob dagegen die antiken Glaspasten Impr. d. I. I 96 und III 70, Cades impr. vol. 32 H. 14—16 (Overbeck, her. Gall. XXX 10 u. 11) hierher gehören ist mindestens zweifelhaft.

[10]) Die in eckige Klammern gesetzten Zahlen bezeichnen die auf den Sarkophagen dargestellten Scenen. Eine vollständige Aufzählung der einschlägigen Literatur liegt ausserhalb der Ab-

B. Sarkophagdeckel im Lateran. Benndorf und Schöne No. 415, abgeb. Ber. d. sächs. Ges. 1850, VIII. [4. 5α. 6α.].

C. Fragment im Museo Chiaramonti No. 688[11]), erwähnt von Zoega bei Welcker, griech. Trag. III. p. 1169 und offenbar identisch mit dem von Welcker selbst ebenda erwähnten Bruchstück [der Skythe von 5α. 1.].

D. Fragment im Louvre. Descr. No. 219. Overbeck No. 73, abgeb. Clarac mus. de sculpt. p. 199, 247. Bouillon III. pl. 23 bis [1. 6α.].

E. Fragment in Villa Albani. La Villa Albani descr. No. 205. Overbeck No. 74, abgeb. Zoega bassir. 56 [5α.].

F. Fragment im Capitol. Museum. Iphigeneia und einer der Gefährten im Schiff, etwas abweichend von *A* [6α ?].

Die Scene 5α auch auf der Querseite des Sarkophags von Husillos (*Museo español de antiguedades* Taf. 3. Heydemann arch. Zeit. 1871 p. 168). Ein *B* sehr ähnliches Fragment soll sich im Hof des leider völlig unzugänglichen Palazzo Torlonia an der Lungara befinden.

a. Sarkophagplatte in Weimar, früher zu Venedig im Palazzo Grimani. Overbeck No. 77, abgeb. Millin Orestéide pl. 3. Ber. d. sächs. Ges. 1850 VII. [4. 3. 5β]. Vermuthlich die eine Querseite[12]) dieses Sarkophags in Venedig Museo S. Marco. Valentinelli *marmi scolpiti d. mus. arch. d. Marciana* nr. 229. Overbeck nr. 76. Vgl. Kunstblatt 1828 p. 199 [6β ohne die am Lande befindlichen Figuren].

b. Sarkophagplatte in Berlin, gefunden in Ostia. Gerhard, Berlins ant. Bildw. I. p. 101f. Overbeck No. 78, abg. Arch. Zeit. 1844 Taf. XXIII danach Overbeck XXX 3 [4. 3. 5β].

c. Sarkophagplatte in Weimar, früher zu Venedig im Palazzo Grimani. Overbeck No. 81, abgeb. Millin Orestéide pl. 4, danach Overbeck XXX 2; genauer Ber. der sächs. Ges. 1850 VII [4. 2. 6β].

d. Fragment im Hof des Palazzo Mattei, früher in Villa Mattei. Overbeck No. 79, abgeb. Winckelmann M. I. 130 [3].

e. Fragment im Museo Chiaramonti No. 614[13]). Iphigeneia und der den Schild in die Höhe hebende Skythe wie auf *c.* [4].

f. Fragment in Marseille. Overbeck No. 75, abgeb. Millin *voyage au midi de la France* pl. 66,6 [6β].

g. Verschollenes Fragment, abgeb. bei Barbault *recueil de mon. div.* Rome 1770. Der getödtete jugendliche Skythe [6β].

Die Scene 4 auch auf der Querseite des Orestessarkophags aus Pal. Giustiniani, abgeb. Gall. Giustiniani II. 132.

Man sieht, die beiden Classen sind untereinander keineswegs streng geschieden; nicht nur ist beiden die Erkennungsscene (4) gemeinsam, sondern auch innerhalb jeder der beiden finden wir Variationen in Auswahl und Zusammenstellung. Es ist sehr wahrscheinlich, dass beide Classen auf dasselbe Musterbuch zurückgehen; jedenfalls wird es sich empfehlen, bei unserer Besprechung ohne weitere Berücksichtignng dieser Classificirung die einzelnen Scenen so aufzuzählen, wie sie im Verlauf der Handlung aufeinanderfolgen.

1) (*A. C. D.*) Orestes in völliger Ermattung niedersinkend, in der Rechten das gezückte Schwert, in der Linken die Scheide haltend, wird von Pylades geschützt. Rechts hinter Felsen eine Erinys mit flatterndem Haar und Gewand, in den Händen eine Peitsche und eine schlangenumwundene Fackel. Dieser Darstellung liegt, wie bereits von Preller a. a. O. p. 250 fein und richtig ausgeführt ist, die euripideische Botenerzählung (V. 260—389) zu Grunde. Orestes, der in dem Brüllen der zum Meer getriebenen Rinder die Stimmen der Erinyen zu hören glaubt, stürzt sich zuerst mit gezücktem Schwert auf die Heerde und bricht dann ohnmächtig zu-

sicht dieses Artikels; man findet dieselbe bei Overbeck und Preller verzeichnet. Von Publikationen sind nur die erste und die verbreitetsten angegeben.

[11]) Nach der officiellen *Descrizione dei Musei Vaticani* p. 221 '*Menelao che sostiene il corpo di Patroclo.*'

[12]) Das Relief stammt gleichfalls aus Pal. Grimani und hat ungefähr dieselbe Höhe (0,45 nach Valentinelli) wie der Sarkophag *a* (22 2/8 Zoll nach Preller). Die Zusammengehörigkeit beider ist somit äusserst wahrscheinlich.

[13]) Nach der *Descrizione* p. 206: *due figure, l'una muliebre, l'altra virile; questa, in abito barbarico, con un ginocchio piegato a terra, sembra sostenere un otre.*

sammen[14]). Dies konnte nur so dargestellt werden wie es hier geschehen ist. Die Rinderheerde, die in die Muschelhörner stossenden Hirten wären vielleicht auf einem Gemälde an ihrem Platz gewesen; auf einem Relief, namentlich einem solchen, welches in einer Reihe von Scenen eine fortlaufende Geschichte darstellt, konnten sie nur störend wirken. Der Felsen deutet offenbar das Ufer an. Dass übrigens die vortrefflich gedachte Darstellung auf ein älteres Original zurückgeht, beweist das bekannte Relief im Lateran (Winckelmann M. I. 150, Benndorf und Schöne Lateran No. 469), nur ist hier die Gruppe nach der anderen Seite gewandt und fehlt das Schwert in der Hand des Orestes.

2) (*c.*) In der Mitte steht auf hoher Basis vor einem Baum, an welchem ein abgehauener menschlicher Kopf hängt, das nichts weniger als archaische Bild der Artemis; davor ein bekränzter Altar mit Früchten. Iphigeneia betrachtet mit zusammengepressten Händen, offenbar in grosser Erregung, die beiden Gefangenen, die ihr, gefesselt und von einem bärtigen Skythen bewacht, gegenüber stehen. Man hat hier allgemein die erste Begegnung der Geschwister erkannt, also den Moment, der ungefähr dem Anfang des zweiten Epeisodion bei Euripides (v. 467 f.) entspricht. Dass die beiden rechts von Iphigeneia stehenden Figuren nicht zu dieser, sondern zu der rechten Eckscene 6*β* gehören, werde ich unten zu beweisen suchen.

3) (*a. b. d.*) Den ins Gewand gehüllten Kopf in die rechte Hand stützend, sitzt Orestes in tiefer Niedergeschlagenheit auf einem Stein. Ihm gegenüber steht Pylades, in der Linken einen Stab haltend, auf den rechten Arm, den er auf einen Pfeiler stützt, traurig das Haupt lehnend. Beide sind ungefesselt. Hinter Orestes steht ein bärtiger Krieger in voller Rüstung, auf *a* mit Kopfbinde (so auch auf *d*) und Anaxyriden, auf *b* mit hohen Stiefeln. Weiter im Hintergrunde auf *a* ein unbärtiger, auf *b* ein bärtiger Skythe. Auf *d* sind rechts zwei weitere Skythen hinzugefügt. Man hat hier bisher allgemein eine Krankheit oder einen Wahnsinnsanfall des Orestes dargestellt gesehen: also entweder eine der Scene 1 völlig entsprechende Darstellung (Welcker, Overbeck) oder „einen etwas späteren Moment, die Ermattung des Orestes und die in Folge derselben bereits eingetretene Gefangenschaft" (Preller). Allein kurz nach ihrer Gefangennahme und noch ausserhalb des Tempels müssten Orestes und Pylades gefesselt sein, denn erst nachdem sie den heiligen Tempelbezirk betreten haben und der Priesterin vorgeführt sind, werden sie losgebunden, *ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὦσι δέσμιοι* (v. 469). Ueberdies sitzt Orestes nicht da wie ein von Wahnsinn Ergriffener oder wie Einer, der sich von einem Anfall eben erholt hat, sondern wie Einer, der alle Hoffnung aufgegeben hat und den Tod erwartet. Ich sehe daher hier einen anderen Moment dargestellt und zwar wieder genau eine euripideische Scene. Es ist beschlossen worden, dass Pylades mit dem Brief der Iphigeneia in die Heimath zurückkehren, Orestes geopfert werden soll. Iphigeneia ist in den Tempel gegangen, um den Brief zu holen, nachdem sie vorher die Wächter bedeutet hat, v. 638

φυλάσσετ' αὐτούς, πρόσπολοι, δεσμῶν ἄτερ.

Hierauf — doch hören wir lieber Euripides selbst v. 642 f.

Χορ. *κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων ῥανίσι -υ-*
μελόμενον αἱμακταῖς.
'Ορ. *οἶκτος γὰρ οὐ ταῦτ', ἀλλὰ χαίρετ', ὦ ξέναι.*
Χορ. *σὲ δὲ τύχας μάκαιρας, ὦ νεανία, σεβόμεθ',*
ἐς πάτραν
ὅτι πόδ' ἐπεμβάσει.
Πυ. *ἄζηλά τοι φίλοισι θνησκόντων φίλων.*

Man wird zugeben müssen, dass sich die in diesen kurzen Antworten ausgedrückte Stimmung in einer bildnerischen Darstellung kaum vortrefflicher wiedergeben lässt, als es hier geschehen ist: die Resignation des Orestes, die Trauer des Pylades, dem ohne den Freund das Leben nicht mehr lebenswerth erscheint. Möglich, dass der Künstler den

[14]) v. 296 *ὁ δὲ χερὶ σπάσας ξίφος*
μόσχους ὀρούσας ἐς μέσας λέων ὅπως,
παίει σιδήρῳ λαγόνας ἐς πλευρὰς ἱείς,
— — — — — — — — — — — —
307 *πίπτει δὲ μανίας πίτυλον ὁ ξένος μεθείς,*
στάζων ἀφρῷ γένειον.
310 *ἅτερος δὲ τοῖν ξένοιν*
ἀφρόν τ' ἀπέψη σώματός τ' ἐτημέλει.

Orestes durch die Verhüllung des Hauptes als einen dem Tode Geweihten bezeichnen und durch den Stab in der Hand des Pylades auf die Rückkehr ins Vaterland hindeuten wollte. Auch hier liegt entschieden ein berühmtes Original zu Grunde. Die Gruppe der von einem gewappneten Krieger bewachten Freunde kehrt auf einem Cameo Blacas (Winckelmann M. I. 129, danach Overbeck, her. Gall. XXX 5), die Figur des Orestes auf etruskischen Aschenkisten (Brunn urne etrusche LXXXIV 1. 2. LXXV 3. vgl. cap. XVI p. 106 f.) wieder. Den gewappneten Krieger dürfen wir natürlich nicht mehr mit Preller für Thoas halten. Es widerspricht dies, wie bereits O. Jahn, Arch. Zeit. 1844 p. 370 hervorgehoben hat, dem feststehenden Princip der Sarkophagdarstellungen, dieselbe in verschiedenen Scenen vorkommende Person durch dieselbe Gewandung zu bezeichnen. In der rechten Eckscene (5*β*) derselben beiden Sarkophage *a* und *b* finden wir Thoas nackt bis auf die Chlamys; hätte der Sarkophagarbeiter bei dem gewappneten Krieger unserer Scene an Thoas gedacht, so hätte er ihn auch in 5*β* mit Harnisch dargestellt. Die Figur gehört zur Wache; man kann sie allenfalls als deren Anführer betrachten. Die Sarkophagarbeiter wie die römischen Arbeiter überhaupt stellen nicht selten Figuren in römischer Rüstung dar, erstere vielleicht oft aus dem rein äusserlichen Zweck in die langen Reihen von nackten Figuren Abwechslung zu bringen; vgl. den Verwundeten auf dem Meleagersarkophag im Pal. Massimi bei Spon Miscell. p. 312, F. L. bei Matz (Ann. d. Inst. 1869 p. 78 f.), der ohne Noth an ein Ereigniss aus dem Leben des Verstorbenen denkt, den Oidipus Ann. des Inst. 1869 tav. d'agg. *D* und anderes mehr.

4) (*B. a. b. c. e.* und auf den Querseiten von *A* und des Sarkophags Giustiniani). Iphigeneia liest aus einem Brief, den sie in der erhobenen Rechten hält und der in dem zu ihren Füssen stehenden Gefäss aufbewahrt war[15]), den Freunden vor; beide eilen überrascht über das Gehörte auf sie zu[16]). Auf *B* fasst der eine den andern bei der Hand, wie um ihn vor einem voreiligen Ausruf zurückzuhalten; auf *a* haben beide sehr unpassend Schwerter. Hinter den Freunden stehen auf *B* ein, auf *a b* zwei Skythen; hinter Iphigeneia auf *c* und *e* ein Skythe, der einen Schild und ein Schwert in die Höhe hebt, wie es scheint, um sie aufzuhängen, auf *b* ein Skythe ohne bestimmte Handlung. Auf *B* ist der Tempel dargestellt. Dass hier die Erkennung der Geschwister und zwar, wie der Brief in der Hand der Iphigeneia beweist, nach Euripides dargestellt ist, wird jetzt wohl allgemein anerkannt. Freilich liest bei diesem Iphigeneia nicht den Brief vor, sondern theilt nur mündlich den Inhalt desselben mit; allein bildlich lässt sich das nicht anders darstellen als es hier geschehen ist. Die Skythen sind natürlich reine Füllfiguren, die allerdings hier, wo es ein Geheimniss zu bewahren gilt, wenig an ihrem Platz sind[17]). Der Skythe auf *c* und *e* hat, wie häufig die Eckfiguren der Sarkophage, einen ganz dekorativen Charakter; er ist wohl beschäftigt, die den Gefangenen abgenommenen Waffen an dem Tempel aufzuhängen[18]).

5*α*) (*A. B. C. E* und Querseite des Sarkophags von Husillos.) Auf *A* und *E* steht das Bild der Artemis in einem kleinen Tempel; davor brennt auf einem Altar eine Flamme; an einem neben dem Tempel stehenden Baum hängen abgehauene menschliche Köpfe, ein Bukranion und ein Schwert. Iphigeneia, das Opfermesser in der Linken, steht auf *A* und *B*, wie es scheint, ruhig da, auf *C* geht sie auf den Tempel zu. Sie wendet sich beide Male nach den Gefangenen um, die ihr gefesselt und auf *A B C* von einem, auf *E* von zwei Skythen bewacht, folgen. Auf *B* fehlt der Tempel ganz, Iphigeneia hält statt des Opfermessers das Götterbild in der Hand; rechts von den die Gefangenen bewachenden Skythen ist noch eine ruhig dastehende bärtige Figur dargestellt, in Chiton und Mantel mit Scepter in der Linken: Thoas. Ueber ihm ein canellirter Pilaster, der einen Bogen trägt, vermuth-

[15]) Flasch, angebl. Argonautenbilder p. 39 f.

[16]) Die eine der beiden Figuren kehrt auf dem corsinischen Silbergefäss wieder, vgl. Michaelis, das corsinische Silbergefäss p. 17.

[17]) Bei Euripides wird der anwesende Chor ausdrücklich um Verschwiegenheit gebeten, V. 1056 s.

[18]) v. 74 *Ὀρ. θριγκοῖς δ' ὑπ' αὐτοῖς σκῦλ' ὁρᾷς ἠρτημένα;*
Πυ. τῶν κατθανόντων ἀκροθίνια ξένων.

lich zur Andeutung des Tempels. In der Scene auf *A* und *E* hat man entweder die Vorführung der Gefangenen vor Iphigeneia, also eine 2) völlig entsprechende Scene (Preller) oder ihre Fortführung zum Opfer (Welcker) sehen wollen; hingegen ist in *B* sofort „der vorgebliche Gang zum Meer zur Sühnung des Bildes und der beiden Fremdlinge" erkannt worden. Denkbar wäre es allerdings, dass dieselbe Composition unter Anbringung gewisser Modificationen zur Darstellung von ganz verschiedenen Momenten verwandt worden wäre. Allein auch absolut betrachtet befriedigen die aufgestellten Deutungen von *A* und *E* nicht völlig. Ist die erste Vorführung der Gefangenen gemeint, so bleibt es unverständlich, warum Iphigeneia ihnen den Rücken kehrt oder gar auf den Tempel zugeht. Wie anders ist dieser Moment in 2 verdeutlicht. Steht das Opfer unmittelbar bevor, so würden wir erwarten, dass den Gefangenen die Fesseln abgenommen wären; und auch in diesem Fall bleibt die Bewegung der Iphigeneia auf den Tempel zu unerklärlich. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich den Moment dargestellt sehe, in dem sich Iphigeneia zum Tempel wendet, um das Götterbild zu holen und es zur vorgeblichen Sühnung nach dem Meer zu tragen. Sie hält noch das Messer in der Hand, mit dem sie kurz vorher Orestes zum Opfer einweihen wollte. Die Gefangenen erscheinen aufs Neue gefesselt, weil sie aus dem Tempelbezirk hinaus zum Meere geführt werden sollen und den Griechen, wie Iphigeneia zu Thoas sagt, nicht zu trauen ist (V. 1174 *πιστὸν Ἑλλὰς οἶδεν οὐδέν*). Es ist wahr, diese Darstellung entspricht nicht genau der euripideischen Scene: dort tritt zuerst Iphigeneia mit dem Götterbild in der Hand vor den überraschten Thoas und überredet ihn; dann erst werden die Gefangenen aus dem Tempel geführt und auf der Bühne gefesselt. Allein ein solches Zusammenziehen verschiedener Momente wie wir es hier finden haben sich die bildenden Künstler stets erlaubt und hatten dazu ein volles Recht. Die Grundlage bleibt doch auch hier die euripideische Tragödie. Auf *B* ist dieselbe Composition zur Darstellung eines nur wenig späteren Momentes, des Zugs vom Tempel fort zum Meer, verwandt.

5*β*) (*a. b.*) In der Mitte steht Iphigeneia in Chiton und schleierartig über den Kopf gezogenem Mantel, auf *a* mit Perlenschnur um das Haupt; sie hält in der Rechten eine gesenkte Fackel, die auf *a* angezündet ist, in der Linken trägt sie das Artemisidol. Links steht die Gruppe der beiden gefesselten Gefangenen genau wie in 2), auf *b* von einem, auf *a* von zwei Skythen bewacht. Rechts sitzt der durch eine Stirnbinde ausgezeichnete, bärtige Thoas, nackt bis auf die Chlamys, die Rechte auf ein rohes Scepter, die Linke auf den Steinsitz stützend[19]). Hinter ihm auf *a* ein bärtiger, auf *b* ein bartloser Skythe. Auf *a* ist im Hintergrund ein Gebäude angedeutet, vor welchem auf einem bekränzten Altar eine Flamme brennt. In *b* hat bereits Welcker (gr. Tragöd. p. 1174) die Scene erkannt, in der Iphigeneia den Thoas überredet, die Wanderung zum Meere zu gestatten; denn nur in dieser Situation kann Iphigeneia mit dem Götterbild in der Hand erscheinen. Dieselbe Erklärung gilt natürlich auch für *a*, wie sie denn bereits von Millin (Orestéide p. 21), der *b* nicht kannte, gegeben worden ist. Preller (a. a. O. p. 254) und Helbig (Ann. d. I. 1865 p. 338) machen treffend darauf aufmerksam, dass der priesterliche Schleier, mit dem Iphigeneia geschmückt ist, und die Fackel in ihrer Hand auf die geheime Cultushandlung deuten, die sie zu unternehmen im Begriff ist. Die Anwesenheit der Gefangenen, die bei Euripides erst gegen Ende der Scene auf der Bühne erscheinen, bedarf kaum einer besonderen Rechtfertigung. Sie würden auch in der Tragödie gegenwärtig sein, wenn es die dramaturgische Oekonomie gestattete. Wir werden darauf unten zurückkommen. Gefesselt sind sie aus demselben Grunde wie in 5*α*. Beide Scenen, 5*α* und 5*β*, sind verschiedene Darstellungen wesentlich desselben Momentes; sei es nun, dass sie aus verschiedenen Musterbüchern stammen, sei es dass in dem-

[19]) Mit Unrecht hat man dieselbe Darstellung auf einem Terrakottenrelief der Sammlung Campana wiederfinden wollen. *Ann. tav. d'agg.* M. p. 297 (Stark.).

selben Musterbuch für dieselbe Situation verschiedene Compositionen zur Auswahl zusammengestellt waren.

6 *α*) (*A. B. D. F.*) Ein mit Schwert und Schild bewaffneter Jüngling holt zum Schlage aus gegen einen hingesunkenen bärtigen Skythen, der sich auf dem rechten Arm, mit dem er das Schwert hält, stützt und den linken auf *A* und *D* ins Gewand gewickelten, auf *B* mit einem Schild versehenen Arm erhebt, um den Hieb des Gegners aufzufangen. Der Skythe trägt auf allen drei Repliken eine phrygische Mütze. Ein zweiter Skythe, der auf *A* barhaupt ist, auf *B* und *D* eine phrygische Mütze trägt, eilt dem Gesunkenen zu Hülfe; er ist auf *A* und *D* mit Schild und Speer, auf *B* mit Schild und Schwert bewaffnet[20]). Auf *A* und *D* steht links Iphigeneia, das Götterbild in beiden Händen haltend, den Blick auf den Hingesunkenen gerichtet, auf *B* fehlt diese Figur. Rechts eilt ein bis auf die Chlamys nackter Jüngling, in der Rechten das erhobene Schwert, in das Schiff, in welchem auf *B* Iphigeneia mit dem Götterbild in der Hand und ein mit Exomis bekleideter Jüngling bereits ruhig sitzen, während auf *A* ein ebenfalls mit Exomis bekleideter Jüngling die verhüllte Iphigeneia (hier ohne Götterbild) fast mit Gewalt in das Schiff zu ziehen scheint und auf *F* beide ruhig neben einander stehen.

Auf diese Scene beruft man sich hauptsächlich um den Zusammenhang der Sarkophage mit Euripides abzuweisen. Den hingesunkenen Skythen erklärte bereits Winckelmann für Thoas und ihm haben fast alle folgenden Erklärer zugestimmt. Nur Carli *diss. due* p. 265 warf ein, dass der Gefallene zur Wache gehören könne, worauf Welcker p. 1166 erwiderte, dass Iphigeneia mit diesem Ausdruck nur auf Thoas blicken könne, dass selbst der Anzug den König bezeichne und dass wir durch Carli's Annahme für Euripides nichts gewännen, da es dort überhaupt nicht zum Kampfe komme. Was zunächst den Anzug betrifft, so ist das Einzige, was auf *A* den hingesunkenen von dem kämpfenden Skythen unterscheidet, die phrygische Mütze und der Mantel. Letzteren trägt z. B. auch der en face stehende Skythe in der Mittelscene 3 auf *a* und *b*. Auf *B* und *D* haben beide Skythen in gleicher Weise die phrygische Mütze und sehen sich auch in ihrer sonstigen äusseren Erscheinung völlig gleich. Mir scheint vielmehr gerade der Anzug des Gefallenen zu beweisen, dass es Thoas nicht sein kann. Wir haben den König in der vorigen Scene auf *a* und *b* gefunden; dort erscheint er im Gegensatz zu den übrigen Skythen nackt bis auf die Chlamys. Der Grund ist klar: er musste von den beliebig als Füllfiguren verwendeten Skythen unterschieden werden. Die Sarkophagdarstellungen halten, wie bereits oben hervorgehoben wurde, dasselbe Costüm fest, um dieselbe Person zu bezeichnen[21]). Leichte Variationen, wie bei dem Thoas auf *B*, der Chiton und Mantel trägt, sind denkbar; aber ein Thoas mit phrygischer Mütze und Anaxyriden ist in dieser Reihe von Darstellungen einfach unmöglich. Dies lehrt besonders eindringlich die Betrachtung von *B*; hier wäre Thoas in der Mittelscene 5 *α* mit Chiton und Mantel, in der Eckscene völlig gleich den übrigen Skythen dargestellt. Ich würde diesen Gründen selbst dann ein entscheidendes Gewicht beilegen, wenn ich in der Haltung der Iphigeneia jenen Ausdruck von Theilnahme erblicken könnte, von dem die Erklärer sprechen. Von einem Mitleid der Iphigeneia mit Thoas kann doch nach antiker Anschauung schlechterdings nicht die Rede sein. Thoas ist und bleibt Barbar; eine mildere Auffassung einzuführen war erst Goethe vorbehalten. Zu einem schmerzlichen Ausdruck hat Iphigeneia bei einem Kampf, in dem es sich um das Leben des Bruders und die eigene Rettung handelt, doch alle Ursache. Uebrigens ist die Figur der Iphigeneia aus einem rein künstlerischen

[20]) Die drei zuerst beschriebenen Figuren dieser Composition kehren auf der linken Querseite eines im Benediktinerkloster *la Cava* befindlichen Sarkophags mit Darstellungen von Barbarenkämpfen wieder. Beide Barbaren tragen phrygische Mützen; der kämpfende ist mit viereckigem Schild und mit Schwert bewaffnet. Ihr Gegner, in der Stellung genau dem Orestes entsprechend, ist mit Helm, Schild und Schwert versehen.

[21]) Da Iphigeneia die einzige weibliche Figur ist, die in dieser Scenenreihe vorkommt, so braucht bei ihr das im Text angedeutete Princip nicht mit solcher Strenge festgehalten zu werden. Sie kann den verschiedenen Situationen gemäss ihr Costüm verändern.

Grund hier eingefügt; denkt man sich dieselbe fort, so würde der gefallene Skythe unmittelbar neben den hinsinkenden Orestes zu stehen kommen. Die Haltung beider ist viel zu ähnlich, als dass dies erträglich wäre; daher musste hier eine Figur eingeschoben werden. Auf *B*, wo die Mittelscene eine andere war, fehlt deshalb auch diese Figur; dort liegt uns auch ohne Zweifel die ursprüngliche Composition am reinsten vor. Durch die eingeschobene Figur leidet entschieden die Deutlichkeit; man muss sich nun entweder zu der immerhin misslichen Annahme entschliessen, dass dieselbe Figur in derselben Scene zweimal dargestellt ist oder, wie dies Overbeck und Preller thun, die ganze Scene in zwei kleinere zerlegen. Auf *B* ist natürlich der eine der beiden Jünglinge, vermuthlich der kämpfende, Orestes, der andere Pylades. Ob Overbeck und Preller Recht haben, wenn sie auf *A* und *D* sowohl den kämpfenden als den ins Schiff eilenden Jüngling Orestes nennen, muss dahin gestellt bleiben. Wenn die ursprüngliche Composition einmal so variirt wird wie es hier geschieht, so ist es unmöglich zu bestimmen, wie sich der jedesmalige Arbeiter die Sache gedacht hat. Dass dagegen der im Schiff befindliche Jüngling nicht Pylades ist, beweist die für diesen ganz unpassende Exomis, mit der er bekleidet ist; wir haben in ihm einen der Gefährten zu erkennen. Als höchst auffallend muss es allerdings bezeichnet werden, dass die im Schiff stehende Iphigeneia nicht das Götterbild hält.

Wie verhält sich also diese Scene zu Euripides? Auch bei ihm findet ein erbitterter Kampf bei dem Schiffe statt, als die durch eine List der Iphigeneia für eine Weile entfernten Skythen die Geschwister und Pylades im Augenblick der Einschiffung überraschen und sich Iphigeneias bemächtigen[22]). Die Situation entspricht also völlig der hier dargestellten; denn dass Orestes und Pylades auf den Sarkophagen Schwerter haben, während sie bei Euripides mit der Faust kämpfen, ist eine künstlerische Freiheit, über die es überflüssig ist ein Wort zu verlieren.

6β) (*c. f. g.* Querseite von *a.*) Ueber die angelegte Landungsbrücke steigt Iphigeneia, das Götterbild im Arm, eilenden Schrittes in das Schiff, wobei ihr ein nur mit der Chlamys bekleideter Jüngling (Pylades) behülflich ist. Am Lande steht in ruhiger Haltung ein zweiter Jüngling, in der Rechten das gezückte Schwert, in der Linken die Scheide, Orestes. Zu seinen Füssen liegt ein getödteter jugendlicher Skythe. Ein bärtiger Skythe, der, das Schwert an der Seite und zwei Speere in der Linken, Orestes gegenübersteht, sieht sich nach rückwärts um und erhebt, wie im Gespräch, die rechte Hand. Den jungen getödteten Skythen wird wohl Niemand mehr mit Preller p. 256 für Thoas halten. Ebensowenig wird man Welcker und Overbeck beistimmen können, wenn dieselben den bärtigen Skythen und Orestes zu der Mittelscene 2 ziehen und in letzterem den Opferdiener erblicken. Namentlich widerspricht die letztere Annahme dem schon wiederholt betonten Princip dieser und aller Sarkophagdarstellungen. Das einzige Mittel, Orestes und Pylades kenntlich zu machen, war, dieselben im Gegensatz zu den bekleideten Barbaren nackt, höchstens mit Chlamys bekleidet, darzustellen. Wo wir also in dieser Reihe von Darstellungen zwei nackte Jünglinge finden, haben wir stets Orestes und Pylades zu erkennen. Es würde die grösste Verwirrung zur Folge haben, wenn auch ein Skythe in gleicher Weise dargestellt würde. Es ist hier im Wesentlichen derselbe Moment dargestellt wie auf 6α; und das Verhältniss dieser beiden Darstellungen zu einander ist offenbar genau dasselbe, wie zwischen 5α und 5β. Sehr wahrscheinlich ist, dass die Darstellung verkürzt ist und auf der Originalcomposition links noch ein weiterer Skythe hinzugefügt war, nach dem sich der bärtige umsieht, vgl. Preller p. 256 Anm. 44. In dem Kampf ist augenscheinlich ein Moment des Stillstandes eingetreten, welchen Iphigeneia benutzt, um rasch ins Schiff zu steigen. Es hat fast den Anschein, als unterhandle Orestes mit den Skythen; der Künst-

[22]) v. 1364 s.
ἀλλ' οὐδὲν ἧσσον εἰχόμεσθα τῆς ξένης,
καὶ πρὸς σ' ἕπεσθαι διεβιαζόμεσθά νιν·
ὅθεν τὰ δεινὰ πλήγματ' ἦν γενειάδων.
κεῖνοί τε γὰρ σίδηρον οὐκ εἶχον χεροῖν
ἡμεῖς τε· πυγμαὶ δ' ἦσαν ἐγκροτούμεναι κτλ.

ler hatte vielleicht den Moment der euripideischen Botenerzählung im Sinn, wo Orestes auf die Frage des Skythen V. 1360

τίνος τίς ὢν σὺ τήνδ' ἀπεμπολᾷς χθονός;

erwidert

Ὀρέστης τῆσδ' ὅμαιμος, ὡς μάθῃς,
Ἀγαμέμνονος παῖς, τήνδ' ἐμὴν κομίζομαι
λαβὼν ἀδελφήν, ἣν ἀπώλεσ' ἐκ δόμων.

Der bärtige Skythe scheint seine Gefährten zur Erneuerung des Kampfes antreiben zu wollen. Auch hier ist Euripides, bei dem diesem Gespräch kein Kampf vorausgeht, nicht sklavisch copirt; allein dass die euripideische Botenerzählung die Grundlage der Darstellung ist, lässt sich unmöglich verkennen.

Aus dieser Uebersicht ergiebt sich, dass nicht nur keine der auf den Sarkophagen dargestellten Scenen Euripides widerspricht, sondern dass ein richtiges Verständniss derselben ohne Kenntniss des Inhalts der euripideischen Tragödie schlechterdings nicht möglich ist, wie dies namentlich bei 3 besonders klar hervortritt. Die Abweichungen von Euripides erklären sich alle aus den Gesetzen der bildenden Kunst und sind bei Weitem unbedeutender als beispielsweise die Abweichungen der ilischen Tafeln von dem Text der Ilias. Es ist daher nicht einmal nöthig anzunehmen, dass der Verfertiger die Scenen nicht nach dem Text des Dichters selbst, sondern nach prosaischen *ὑποθέσεις* ausgewählt und zusammengestellt hat, wie dies O. Jahn (Griech. Bilderchr. p. 26) für die ilischen Tafeln zu hoher Wahrscheinlichkeit gebracht hat. Indessen gestehe ich, dass mir das Gleiche auch für die auf die Tragödie zurückgehenden Sarkophage höchst wahrscheinlich ist. In unserem speciellen Fall ist eine Entscheidung leider unmöglich, da von der *ὑπόθεσις* der taurischen Iphigeneia nur der Anfang erhalten ist.

Die aufgezählten Darstellungen bilden geradezu eine fortlaufende Illustration der euripideischen Tragödie; es ist daher sehr wahrscheinlich, dass alle auf dasselbe Musterbuch zurückgehen, welches demnach für die Scenen 5 und 6 zwei verschiedene Darstellungen nebeneinander enthalten hätte. Für die Auswahl der Scenen in jedem besonderen Fall ist es lehrreich, dass 2 und 5β sich nie auf demselben Sarkophag neben einander finden, offenbar wegen der völligen Uebereinstimmung in der Gruppe der Gefangenen. Hinsichtlich der Anordnung der Scenen auf den einzelnen Sarkophagen ist zu beachten, dass die Handlung stets mit der Mittelscene beginnt, in der linken Eckscene sich fortsetzt und mit der rechten Eckscene schliesst. Eine Ausnahme macht nur der Sarkophagdeckel *B*, auf dem die Scenenfolge von links nach rechts geht. Die vermuthliche Querseite von *a* mit Scene 6β schliesst direkt an die rechte Eckscene 5β an. Die Querseiten von *A* hingegen, beide dieselbe Scene enthaltend (4), stehen ganz ausserhalb der Reihenfolge.

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass für die Musterbücher der Sarkophage berühmte oder wenigstens bekannte Gemälde als Vorlage dienten. Nun ist längst erkannt und namentlich von Helbig (Ann. d. I. 1865 p. 337 f.) schlagend bewiesen worden, dass uns von dem der Scene 5β zu Grunde liegenden Gemälde eine Copie in dem pompejanischen Bilde aus *casa del citarista*[33]), Helbig No. 1333 erhalten ist. Zunächst ist es gewiss sehr wahrscheinlich, dass das Gemälde auch ursprünglich dieselbe Scene darstellte, wie seine Nachbildungen auf den Sarkophagen, wenn auch wenigstens die Möglichkeit des Gegentheils zugestanden werden muss. Wir sind also auf eine genaue Prüfung des Bildes selbst angewiesen. Helbig weist jede Beziehung auf Euripides ab. Aus dem resignirten Gesichtsausdruck des Orestes und dem aufgeregten des Pylades, in denen kein Hoffnungstrahl leuchte, folgert er, dass die Erkennung

[33]) Weitere Repliken Helbig No. 1335, 1336. Auf dem ersteren Bild ist rechts noch die Gestalt des Thoas wenigstens in ihren Umrissen deutlich; von dem letzteren Bild hingegen ist nur die Gruppe der beiden Gefangenen und die Wache erhalten; es kann daher ebensowohl eine Replik des neuentdeckten Bildes gewesen sein. Dass auch das in der Composition sehr ähnliche Bild in *casa dei capitelli colorati* Helbig No. 1392 c. eine Replik von No. 1333 sei, wie Fiorelli Pompei p. 220 vermuthet, ist mindestens zweifelhaft. Allerdings scheinen links zwei (nicht eine, wie Helbig angiebt) männliche Figuren zu stehen, die eine mit auf den Rücken gefesselten Händen. Allein sowohl diese letztere als die die Treppe heruntersteigende Figur tragen hohe Stiefel.

der Geschwister noch nicht erfolgt sein könne. Man dürfe daher nicht an den Moment denken, wo Iphigeneia das Bild zur Sühnung aus dem Tempel bringt; dasselbe habe vielmehr nur den rein äusserlichen Zweck, Iphigeneia als Priesterin der Artemis zu charakterisiren. Die Darstellung gehe somit auf eine von Euripides abweichende Version zurück. Allein welche auch noch so radikale Umbildung der Sage man annehmen mag, aus der hier dargestellten Situation ist es unmöglich, ich sage nicht eine befriedigende Lösung, sondern nur eine Lösung überhaupt zu finden — wenn die Geschwister sich noch nicht erkannt haben. Orestes und Pylades sind gefangen zum Tempel gebracht worden; die Opferung steht unmittelbar bevor. Thoas ist gegenwärtig, offenbar doch um dem Opfer beizuwohnen, Iphigeneia tritt eben aus dem Tempel heraus, um das Opfer zu vollziehen. Wenn jetzt noch die Erkennung erfolgen soll, muss sie in Gegenwart des Thoas erfolgen und mithin vergeblich sein; denn die Gefangenen sind ohne Waffen und von Wächtern umgeben. Entweder also hat der Maler einen Moment dargestellt, aus dem ein Fortgang der Handlung sich nicht entwickeln kann, mithin ein völlig sinnloses Bild gemalt, das erst in den Musterbüchern der Sarkophagarbeiter Sinn bekommt oder die Erkennung der Geschwister ist bereits vorhergegangen. Weiter ist es höchst bedenklich, das Bild in der Hand der Iphigeneia als blosses Attribut zu fassen. Priesterinnen mit dem Götterbild im Arm sind freilich auf Kunstwerken nicht selten, so die Medeia auf dem Peliadenbild (Arch. Zeit. 1874 Taf. 13) die sog. Iphigeneia[24]) Helbig No. 1336, *b*. Allein hier, wo es sich um den Raub des alten Idols handelt, der Iphigeneia dieses selbe Bild oder wenigstens ein ihm zum Verwechseln ähnliches als Attribut zu geben, wäre gelinde gesagt, eine Geschmacklosigkeit, die obendrein jeden Beschauer irre führen muss. Das alte heilige Idol darf seinen Platz im Tempel nicht verlassen, es sei denn, dass es zu den im Cultus vorgeschriebenen Sühnungen herausgetragen wird. Endlich kann von den im Vordergrund dargestellten Geräthschaften höchstens die Hydria zur Noth auf ein bevorstehendes Opfer bezogen werden. Hingegen fehlt der Zweig zum Besprengen der Opfer, es fehlt das Schwert zum Abschneiden der Haare; dieses und nicht das Götterbild müsste Iphigeneia tragen, wie es auch höchst auffallend erscheinen muss, dass sie von keiner Opferdienerin begleitet ist. Dagegen deutet die am Altar liegende brennende Fackel und vielleicht auch die seltsame Verhüllung des einen Wächters auf den geheimnissvollen Gang zum Meer Dies Alles führt uns auf die euripideische Scene[25]). Wenn bei Euripides die beiden Gefangenen der Iphigeneia in den Tempel folgen, weil der eine der beiden Schauspieler gleich darauf in der Maske des Thoas wieder auftreten musste, so lag für den bildenden Künstler kein Grund vor, hierin seinem poetischen Vorbild zu folgen. Er konnte die Gefangenen vor dem Tempel die Rückkehr der Iphigeneia erwarten lassen und gewann dadurch die wirkungsvolle Gegenüberstellung dieser beiden heroischen Gestalten und des etwas barbarisch gebildeten, die Fremdlinge mit stolzem Blick messenden Thoas; er durfte die Fesselung der Gefangenen, die in der Tragödie erst später auf Rath der Iphigeneia stattfindet, anticipiren. Vielleicht wollte er auch durch den Kranz im Haar des Orestes andeuten, dass dieser der zum Opfer Bestimmte war (vgl. Michaelis, Arch. Zeit. 1863 p. 103). In dem dargestellten Moment hat die Spannung ihren höchsten Grad erreicht: Iphigeneia tritt eben mit dem Bild der Gottheit aus dem Tempel heraus. Wenn es ihr gelingt, den König zu

[24]) Ich weiss nicht, ob es schon bemerkt worden ist, dass dies sog. Bild aus drei rein dekorativen Figuren zusammengesetzt ist, die einst die Mitte dreier Wandfelder einnahmen und erst im Museum nach einem zu einer gewissen Zeit in Neapel beliebten Verfahren in e i n e n Rahmen gesetzt sind, so dass sie das Aussehen eines selbständigen Bildes bekamen. Nach der Fundnotiz im Museo Borbonico IX 33 stammen die drei Figuren aus *casa dei Dioscuri* und dort auf der Südwand des grossen Peristyls sind noch jetzt die drei Stellen deutlich, aus denen sie herausgenommen sind. Die Figuren gehören also durchaus zusammen mit den von Helbig unter No. 295. 481. 1830. 1834. 1835. 1841. 1886. aufgezählten; sie stehen unter einander in keiner anderen Beziehung als zu diesen, und die übliche Bezeichnung als Iphigeneia, Orestes und Pylades hat keine Berechtigung.

[25]) Die neuerdings von Ribbeck röm. Trag. p. 255 aufgestellte Deutung dieses Bildes auf den von ihm reconstruirten Chryses kann auf eine ernsthafte Widerlegung keinen Anspruch machen.

überreden, ist Alles gewonnen; wenn Thoas Verdacht schöpft, Alles verloren. Die Situation ist so scharf zugespitzt, dass wir den sorgenvollen Blick des Pylades, den traurig niedergeschlagenen des Orestes wohl begreifen können. Einen Widerspruch zwischen dem Gesichtsausdruck der beiden Freunde und der dargestellten Situation zu erkennen, ist mir unmöglich. Allein wenn ein solcher auch wirklich vorhanden wäre, so müsste die gegebene Deutung doch bestehen bleiben, und sie könnte es; denn die Gruppe der Freunde ist ursprünglich gar nicht für dieses Bild componirt, sondern aus einem anderen entlehnt. Das hat bereits Helbig gewiss richtig erkannt (Ann. dell' Inst. 1865 p. 340f. Untersuchungen über die camp. Wandm. p. 148f.). Schon oben ist darauf hingewiesen worden, dass dieselbe Gruppe in Scene 2 und 5β der Sarkophage wiederkehrt. Dieselbe Gruppe nur mit etwas weiter auseinander gerückten Figuren findet sich auf dem kleinen Friesbilde aus Herculaneum (Helbig No. 1334), welches nicht nur denselben Moment darstellt wie 2, sondern auch in der ganzen Composition so genau mit jener Sarkophagdarstellung übereinstimmt, dass Helbig mit Recht beide auf dasselbe Original, natürlich wieder ein Gemälde, zurückführt. Diese glückliche Combination erhält jetzt durch die Auffindung des neuen Bildes aus dem Hause des L. Caecilius Jucundus eine glänzende Bestätigung. Es kann kein Zweifel darüber obwalten, dass das neuentdeckte Gemälde auf dasselbe Original zurückgeht, wie das herculanensische Friesbild und die Sarkophagdarstellungen und dass es im Wesentlichen die Eigenthümlichkeiten dieses Originals getreuer bewahrt hat wie jene, die durch Stilgesetze zu mancherlei Modificationen gezwungen waren. Auf dem herkulanenser Bild ist das allen Friesbildern gemeinsame Verfahren befolgt, einerseits die Figuren weiter auseinander zu rücken, weil es einen im Verhältniss zu seiner Höhe sehr langen Raum auszufüllen gilt, andererseits sämmtliche Figuren nach Art der Reliefs auf demselben Plan darzustellen; daher musste auch die Haltung der Iphigeneia, die jetzt nicht mehr aus dem Tempel kommend dargestellt werden konnte, etwas verändert werden. Ganz ähnliche Bedingungen waren für die auf den Sarkophagdarstellungen vorgenommenen Aenderungen massgebend. Dass nun auch das zu Grunde liegende Originalgemälde sich an Euripides anschloss, beweisen die griechischen Mädchen, die auf dem neu entdeckten Bilde wie auf dem Friesbild aus Herculaneum das Gefolge der Iphigeneia bilden. Griechische Mädchen an einem taurischen Gestade sind doch keineswegs etwas so Selbstverständliches, dass ein Maler unabhängig darauf verfallen wäre. Der Dichter braucht sie für seinen Chor und motivirt ihre Einführung ausdrücklich v. 1106 f. Nachdem sie durch ihn einmal in den Mythos eingeführt waren, konnte auch der Maler darauf rechnen, verstanden zu werden, wenn er sie darstellte. Eine mit feinem Takt erfundene Abweichung von Euripides ist es, dass Iphigeneia nicht bereits vor dem Tempel steht, sondern erst heraustritt, als die Gefangenen vorgeführt sind.

Eine Reminiscenz an dies Gemälde liegt ohne Zweifel auch auf zwei bis auf die Armhaltung der Iphigeneia im Wesentlichen übereinstimmenden Gemmen vor. Auf der einen (bei Cades impr. vol. 32 H. 17) erscheint Iphigeneia in ähnlicher Haltung wie auf dem herkulanensischen Friesbild. Grössere Verschiedenheit zeigt ihre Erscheinung auf der zweiten Gemme, die wir auf Taf. 13 nach einem im archäologischen Institut befindlichen Gipsabdruck in doppelter Grösse des Originals veröffentlichen. Wo sich dieses Original befindet, war nicht in Erfahrung zu bringen; an der Echtheit kann kaum ein Zweifel sein. Eine grössere Replik findet sich bei Cades impr. 32, 28 (Orestéide 17).

Auf ein Bild, das gleich dem unseren die erste Begegnung der Geschwister darstellt, bezieht sich ein oft angeführtes Epigramm der Anth. Planud. IV 128

Μαίνεται Ἰφιγένεια· πάλιν δέ μιν εἶδος Ὀρέστου
ἐς γλυκερὴν ἀνάγει μνῆστιν ὁμαιμοσύνης·
τῆς δὲ χολωμένης καὶ ἀδελφεὸν εἰσορόωσης
οἴκτῳ καὶ μανίῃ βλέμμα συνεξάγεται.

Auch dieses Bild schloss sich also eng an Euripides an; denn nur wer sich der Rede der Iphigeneia (v. 342—392) erinnert, nur wer überhaupt den ganzen kunstvollen Aufbau des Dramas

bis zur ersten Begegnung der Geschwister im Sinne hat, kann das *μαίνεται Ἰφιγένεια* verstehen. Oder sollte wirklich diese Seelenstimmung, in die der Dichter seine tragische Figur unter der geschicktesten Anwendung aller dramatischen Mittel in allmählicher Steigerung zu versetzen versteht, so naheliegend sein, dass ein späterer Künstler sie selbstständig erfinden und bei seinem Publikum auf Verständniss derselben rechnen konnte? Da nun das in diesem Epigramm geschilderte Gemälde dieselbe, dem euripideischen Stück entlehnte Situation darstellte und zwar offenbar in sehr ähnlicher Weise wie unser Bild, so liegt die Vermuthung nahe, dass wir in diesem eine abgeschwächte Copie von jenem besitzen; ich sage, eine abgeschwächte Copie; denn von dem Seelenkampf, der nach den Worten des Epigramms im Antlitz der Iphigeneia sich abspiegelte, ist auf unserem Bilde wenig zu finden. Der Blick ist nachdenklich sinnend auf die Gefangenen gerichtet; man kann wohl vermuthen, dass sie der Anblick der Beiden *εἰς γλυκερὴν ἀνάγει μνῆστιν ὁμαιμοσύνης*, aber von einer *μανία* ist Nichts zu entdecken. Dies wird uns nicht wundern, wenn wir uns erinnern, wie überhaupt auf pompejanischen Bildern mit wenigen Ausnahmen, die die Hand besonders tüchtiger Künstler verrathen, der Gesichtsausdruck abgeschwächt erscheint. Man vergleiche die pompejanischen Repliken der Medeia (Helbig nr. 1262. 1263) mit der herkulanensischen (Helbig nr. 1264); den Theseus aus dem Hause des M. Gavius Rufus (Arch. Zeit. 1872 Taf. 67) mit den Theseus aus der Basilika von Herculaneum (Helbig nr. 1214). Gewiss kommt auch noch manches Andere in unserem Bilde, wie die schwächliche Eleganz in der Bewegung der rechten Hand, die kokette Schaustellung des nackten Beines auf Rechnung des pompejanischen Malers.

Das angeführte Epigramm hat O. Jahn (Ann. d. I. 1848 p. 206) auf die Inhigeneia des Timomachos [26]) bezogen, und Helbig a. a. O., der in der Sarkophagscene 2 und auf dem herkulanensischen Bild mit Recht die in jenem Epigramm beschriebene Situation erkannte, versucht mit ihrer Hilfe das Gemälde des Timomachos zu restituiren. Wenn also Helbigs Combination richtig ist, so besässen wir in unserm Bilde eine Copie nach Timomachos [27]). Es lässt sich nicht leugnen, dass in der That Manches für diese Vermuthung spricht. Dass die Werke dieses Künstlers den pompejanischen Malern wenigstens indirect zum Vorbild dienten, beweisen die Copien seiner Medeia. Der nach dem Epigramm in der Iphigeneia geschilderte Seelenkampf ist ein dem Aias und der Medeia desselben Künstlers durchaus verwandtes Sujet. Auch äussere Aehnlichkeiten mit den Copien der Medeia würde es nicht schwer fallen ausfindig zu machen. Der durch die ziemlich ausführlich behandelte Architektur verengte Raum, auf dem die Scene spielt, die Art, wie Medeia und Orestes die Hände zusammenpressen, die Aehnlichkeit in der Drapirung der Medeia und der kleinen Opferdienerin u. a. m. Allein wir dürfen uns nicht verhehlen, wie trügerisch dies Alles ist. Wir wissen bis jetzt von der Geschichte der alten Malerei zu wenig, um die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister auch nur versuchsweise scheiden zu können. Wir sind in unserer Beurtheilung auf die Copien verhältnissmässig ungeschickter Künstler angewiesen, die vermuthlich ihre Vorlage nicht mit allzu grosser Pietät behandelten. Wie leicht kann es geschehen, dass wir einen in der alten Kunst ganz gewöhnlichen Zug für das besondere Charakteristikon eines bestimmten Meisters halten; so finden sich z. B. die in grosser innerer Erregung zusammengepressten Hände ganz ähnlich bei der Elektra des Corsinischen Silbergefässes. Endlich ist die Beziehung des Epigramms auf das Gemälde des Timomachos zwar sehr ansprechend, aber keineswegs feststehend. Alles, was wir von jenem Gemälde wissen, beschränkt sich auf die Worte des Plinius 35, 136: *Timomachi aeque laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris.* Man wird zugeben müssen, dass sich diese Worte mit

[26]) Auf die Frage nach der Zeit dieses Malers kann ich mich hier nicht einlassen; doch bekenne ich, dass mir der stricte Beweis dafür, dass er nicht in die Zeit Caesars gehört, nicht geführt erscheint. Bursian's Bemerkungen, Jahrb. f. class. Phil. LXXXVII p. 104 f. dürften sehr zu beachten sein.

[27]) Diese Ansicht wird auch von A. Sogliano in dem eben erschienenen neuesten Heft des *Giorn. d. scavi* aufgestellt.

gleichem Rechte auf das Bild aus der *casa del citarista* und auf noch viele andere denkbare Gemälde beziehen lassen. Es dürfte daher angemessener sein, sich zu bescheiden, als den überflüssigen und schädlichen Ballast von provisorischen Wahrheiten durch eine neue zu vermehren.

Rom, im December 1875.

Carl Robert.

DIE AUSGRABUNGEN IN TANAGRA.



Den Ruinen des alten Tanagra gerade gegenüber und nur durch das Flüsschen Laris, welches hier in den Asopos mündet, von ihnen geschieden erhebt sich ein niederer Höhenzug, der sich weit über eine Stunde nach Norden erstreckt und auf seinem Abhang das ärmliche Dorf Skimatári trägt. Der südliche Theil dieser Höhe, der genau in dem von Asopos und Laris gebildeten Winkel liegt, führt heute den Namen Kokáli; hier war während eines Zeitraumes von wenigstens neun Jahrhunderten die Begräbnissstätte der Tanagräer. Zur Veranschaulichung des Terrains wird die beigegebene kleine Skizze vielleicht willkommen sein, welche Herr Vermessungsinspector Kaupert mit Zugrundlegung der Leake'schen Karte und mit Benutzung einiger von mir selbst an Ort und Stelle, so gut ich's vermochte, angestellter Messungen zu entwerfen die Freundlichkeit hatte. Man findet auf derselben die wenigen sicheren Fundplätze angegeben, die mir der Custode des neu errichteten Museums bezeichnet hat. Die bei *δ* befindlichen antiken Mauerreste sind der von Ulrichs, Reisen und Forschungen II p. 70 besprochene „Unterbau von schwarzen Quadern", den derselbe für das Temenos des Achilleus zu halten geneigt ist [1]).

Schon früher hat man am Kokáli antike Gräber gefunden, deren die Karte des französischen Generalstabs sechs verzeichnet; doch scheint weder über Art und Zeit der Auffindung noch über die Ausbeute etwas bekannt geworden zu sein. Erst durch die überraschenden Terrakottenfunde des Winters 1873 hat diese Stätte eine vorher nie geahnte Bedeutung gewonnen. Es ist lebhaft zu beklagen, dass die ersten, ergiebigsten Ausgrabungen heimlich und ohne die Leitung eines wissenschaftlich gebildeten Mannes vorgenommen wurden, so dass von irgendwie zuverlässigen Fundberichten nicht die Rede sein kann. Jetzt ist es natürlich so gut wie unmöglich aus dem Munde der Bewohner von Skimatári auch nur die dürftigste Auskunft zu erhalten. Der Custode behauptet, dass der Hauptbestandtheil der Sammlung Saburow an der auf unserem Kärtchen mit *β* bezeichneten Stelle gefunden sei, eine Angabe, die ich hier mit aller Reserve veröffentliche. Es gereicht der athenischen archäologischen Gesellschaft zum grossen Verdienst, dass sie, sobald die Nachricht von jenen Funden in die Oeffentlichkeit drang, eifrigst bemüht war, jenen Uebelständen abzuhelfen, indem sie die Leitung der Ausgrabungen selbst in die Hand nahm. Die Ausbeute an Terrakotten, welche die neuen, zuerst

[1]) Vgl. Ulrichs Reisen und Forschungen im Griechenland II. p. 70. Die Lage des Kokáli ist richtig angegeben auf der Karte von Attika in Wordworth, Athens and Attika. Doch irrte der Verfasser, wenn er p. 12 den Kokali mit dem alten ὄρος Κηρύκιον, auf welcher nach einer tanagräischen Lokalsage Hermes geboren war, identificirt. Letzteren hat Ulrichs gewiss richtig in dem „nächsten, höheren Gipfel westlich von Tanagra" erkannt, der heute den Namen Malivalas führt.

von P. Stamatakis, dann von Herrn A. Dimitriadis geleiteten Ausgrabungen geliefert haben, lässt sich zwar weder quantitativ noch qualitativ mit der jener ersten vergleichen; doch kann wenigstens constatirt werden, dass die bei dieser Gelegenheit gefundenen Terrakotten, wie auch einige Stücke, die ich bei Bewohnern von Skimatári gesehen habe, in Stil und Auffassung mit den in athenischen Privatsammlungen befindlichen und den in den Kunsthandel gelangten Stücken, welche von den ersten Ausgrabungen herstammen, durchaus übereinstimmen. Es soll damit nicht geleugnet werden, dass durch Zusammensetzung nicht zusammengehöriger Stücke, durch Aufsetzen von Gold und Farben im athenischen Kunsthandel viel gesündigt worden ist und noch gesündigt wird. Wir dürfen hoffen, dass es durch fortgesetzte genaue Beobachtung der in den einzelnen Gräbern zusammen gefundenen Gegenstände gelingen wird, sichere chronologische Anhaltspunkte für die Datirung der Terrakotten zu gewinnen.

Die kleineren Kunstgegenstände, neben Terrakotten hauptsächlich Vasen, unter denen die grosse Menge von Aryballen auffällt, sind meist nach Athen transportirt worden, wo sie im Varvakion aufbewahrt werden. Von den grösseren Gegenständen, die in das Museum zu Skimatári gebracht worden sind, hebe ich hervor eine Anzahl thönerner *λάρνακες* von ovaler Form, offenbar zur Aufnahme von Kinderleichen bestimmt, deren Gebeine sich in den meisten noch vorgefunden haben. Sie sind durchschnittlich 1,06 lang, 0,34 breit, 0,16 hoch. Auf einer derselben liest man sauber eingravirt den Namen der Verstorbenen *Θηρίπιον* (vgl. unten 7.).

Erwähnung verdienen noch vier bemalte Thonplatten, die nach ihrer Dekoration zu urtheilen zum Schmuck eines Daches gedient haben. Von Farben sind Gelb, Schwarz und drei Arten von Roth angewandt; die Ornamentirung besteht theils aus einem Mäanderband, theils aus gelben, durch schwarze Striche belebten Kreisen. Die Platten stammen von einem angeblichen Grabe (*α* auf unserer Skizze), dessen völlige Aufdeckung man leider unterlassen hat, als man merkte, dass der Inhalt schon vorher heimlich entfernt war. Man sieht jetzt an Ort und Stelle nur noch drei mit feinem Stuck überzogene Steine, welche eine Art Nische bilden. In unmittelbarer Nähe fand man Fragmente einer kleinen tempelartigen Anlage, namentlich mehrere Bruchstücke des mit Zahnschnitt versehenen Kranzgesimses, eine ionische Halbsäule u. a. m. Sämmtliche Architekturstücke zeigen reichliche Reste von Stucküberzug, das Material ist Tuff[2]), der Stil verhältnissmässig spät. Auch diese Stücke sind in das Museum von Skimatári gebracht worden.

Hinsichtlich der äusseren Beschaffenheit der Gräber muss ich auf den Bericht von Lüders im Bull. d. Inst. 1874 p. 120f. verweisen, der wesentlich auf Kaibel's Angaben beruht. Die Gräber, die mir gezeigt wurden, befanden sich in einem Zustande trostloser Zerstörung.

Was den Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft einen besonders hohen Werth giebt, ist die Auffindung einer ansehnlichen Reihe von Grabsteinen, worunter neben einigen anderen Grabreliefs die Stele des Dermys und Kitylos von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Leider sind nach der Versicherung des Herrn St. Kumanudis (*Ἀθήναιον* III. p. 165) die wenigsten dieser Grabsteine an ihrer ursprünglichen Stelle gefunden, die meisten bereits bei den ersten heimlichen Ausgrabungen entdeckt, nach anderen Stellen verschleppt und wieder vergraben worden. In der That ist an der Stelle, wo das Grabmonument des Dermys und Kitylos gefunden ward, von einem Grabe keine Spur zu entdecken. Bei der Schwere der Steine ist indessen nicht zu befürchten, dass dieselben allzu weit von ihrem ursprünglichen Fundort verschleppt sind. Die Grabreliefs und ein Theil der Inschriftsteine sind in dem neuen Museum von Skimatári, die übrigen Inschriftsteine in dem Hof der Kirche H. Taxiarchos desselben Ortes untergebracht worden.

Ich lasse ein Verzeichniss der sämmtlichen in dem genannten Museum befindlichen Grabreliefs

[2]) Von diesem Tuff, aus welchem auch das gleich zu besprechende Grabrelief des Dermys und Kitylos gefertigt ist, finden sich nach der Angabe des Custoden reichhaltige Lager auf dem Kokali selbst.

folgen. Auch die aus älteren Ausgrabungen stammenden und bereits in früheren Reiseberichten erwähnten glaubte ich nicht ausschliessen zu sollen, habe sie aber durch einen Stern unterschieden. Dass der Besprechung des Grabreliefs von Dermys und Kitylos ein grösserer Raum gewidmet ist, wird die Sache selbst entschuldigen.

1) Grabstele des Dermys und Kitylos.

H. 2,00, B. (unten vorn) 0,53, T. (unten) 0,42, H. der Figuren 1,48, höchste Reliefserhebung 0,27 — Tuff.

S. Kumanudis und Stamatakis im *Ἀθήναιον* II. p. 104.

Durch die Mitte des Steines geht ein nicht ganz horizontaler Bruch. Die Gesichter sind so verwittert, dass von Augen, Mund und Nase nichts mehr zu erkennen ist.

Das Relief wird unten durch einen 0,37, oben durch einen 0,09 hohen Rand eingefasst. Ersterer, welcher zugleich als Basis des Ganzen dient, nimmt in der Breite nach hinten ab; seine Oberfläche, auf welcher die beiden Figuren stehen, ist nach vorne merklich gesenkt; er trägt die auf der Frontseite beginnende und sich bis auf die rechte Seite hinüberziehende Aufschrift

Ἀμφάλκης (ἔ)στασ' ἐπὶ Κιτύλῳ ἠ | δ' ἐπὶ Δέρμυι.

Der obere Rand, dessen Breite gleichfalls nach hinten abnimmt, liegt mit seiner unteren, nach hinten gesenkten Fläche so dicht auf den Köpfen der Figuren auf, dass er die Scheitel derselben wegschneidet. In der Mitte ihrer oberen Fläche trägt die Stele einen oblongen Ansatz, in dem eine mit der Frontseite parallel laufende, nach unten sich im spitzen Winkel verengende Kerbe angebracht ist. Der Zweck dieser Vorrichtung ist nicht ganz klar; vielleicht war sie zum Anbringen von Tänien und Kränzen bestimmt. Der nach oben verjüngte Reliefhintergrund trägt neben dem rechten Bein der links stehenden Figur die von unten nach oben laufende Inschrift *Δέρμυς*, neben dem linken Bein der rechts stehenden die von oben nach unten laufende *Κιτύλος*.

In dem auf diese Weise oben, unten und hinten eingefassten Raum stehen die beiden im höchsten Relief dargestellten Figuren, wie in einem Kasten. Beide sind nackt und unbärtig; in Stellung und Haltung ist der strengste Parallelismus beobachtet. Beide Figuren stehen en face; nur ist die linke Seite des Kitylos etwas zurückgenommen, weil der Tuffblock sonst nicht ausgereicht hätte. Kitylos setzt den rechten, Dermys den linken Fuss etwas vor; dieser legt den rechten, jener den linken Arm mit geöffneter Hand um die Schultern des anderen; doch ist beide Male der Arm viel zu hoch gestellt, so dass er aus der unteren Fläche des oberen Randes gleichsam herauszuwachsen scheint und die Mitte des Oberarmes sich mit den Scheiteln beider Figuren ungefähr in gleicher Höhe befindet. Den andern Arm lässt jede der beiden Figuren mit geschlossener Hand ruhig herabhängen und zwar so dicht am Körper, dass nirgend ein Zwischenraum entsteht, ja die mächtig hervorquellende Hüfte aus dem Unterarm herausgeschnitten ist. Mit der nach innen gewandten Seite des Körpers stehen beide

Figuren so dicht an einander gedrängt, dass für die Darstellung der nach innen gewandten Schulter kein Raum blieb; sie ist daher einfach weggelassen.

Dies Alles wirkt zusammen, um einen Eindruck von Verschränktheit und Unbeholfenheit hervorzubringen, der noch bedeutend verstärkt wird durch die äusserst mangelhaften Proportionen. Der Kopf ist auffallend breit, der Hals zu lang; Arm und Schultern zu weit zurückgenommen. Die Gegend über den Hüften ist äusserst schmal, während die Hüften selbst übermässig hervorquellen. Die stark herausgewölbte Brust ist von beinahe viereckiger Form und entbehrt fast jeder anatomischen Gliederung. Am besten ist auch hier, wie bei den meisten Werken der archaischen Kunst, die Darstellung des Knies gelungen. Die Zehen sind plastisch nicht angegeben.

An den Köpfen sind nur die Ohren und das Haar einigermassen erhalten, erstere sitzen viel zu hoch, fast an den Schläfen; letzteres ist in zierlichen Locken geordnet, von denen je eine über jede Schulter herabfällt.

Eine besondere Erwähnung verdient noch die Art, wie die Figuren mit dem Reliefgrund zusammenhangen. Während die Gesichter in dieselbe vertikale Ebene mit der Frontseite des oberen Randes fallen, berühren nur die Spitzen der Locken, die Hinterbacken und ein Theil der Wade den eigentlichen Reliefgrund. Alle übrigen Partien hätten durch Unterarbeitung vom Grunde gelöst werden sollen. Dies ist jedoch nicht geschehen; die Verbindung mit dem Grunde ist überall in unbearbeitetem Zustand stehen geblieben, offenbar weil der Verfertiger nicht zu unterarbeiten wagte.

Nach dem Gesagten haben wir es mit einem Skulpturwerk zu thun, welches auf der allerprimitivsten Stufe griechischer Kunstübung steht. Von den Fehlern, deren häufige Wiederkehr man bei archaischen Werken beobachtet hat, ist fast keiner vermieden. Manche der hervorgehobenen stilistischen Eigenthümlichkeiten finden sich in gleicher Weise an den Apollofiguren von Thera und Tenea, mit denen die tanagräische Grabstele auch „die scharfkantige, an die ältere Holzschnitzerei erinnernde Behandlung" gemein hat. Allein dort sind die Arme wenigstens an einer Stelle vom Körper gelöst, während hier jede Durcharbeitung und Unterarbeitung geflissentlich vermieden ist. Die enge, architektonische Einrahmung, welche den Figuren etwas Gedrücktes giebt, „die flächenartige Behandlung des Körpers an den Seiten nach dem Grund zu" erinnert lebhaft an die ältesten Metopen von Selinunt [3]). Aber selbst diese vertreten mit ihren wenigstens in einzelnen Theilen vom Grund gelösten Figuren eine weiter vorgeschrittene Kunststufe, während wir hier den kindlich unbeholfenen Versuch ein Hautrelief zu bilden vor uns haben. Wir würden indessen sehr irren, wenn wir die tanagräische Stele in die gleiche Zeit mit den genannten Skulpturwerken setzen oder gar in noch ältere Zeit hinaufrücken wollten. Eine Vergleichung der hier in Facsimiles veröffentlichten archaischen Grabschriften aus Tanagra lehrt, dass die Inschrift der Stele keineswegs zu den ältesten gehört: die tief eingeschnittenen, kleinen, sauberen Buchstaben sprechen vielmehr für eine vorgerücktere Zeit. Wir gewinnen hierdurch freilich, da uns bis jetzt zur Bestimmung der älteren boiotischen Inschriften sichere chronologische Daten fehlen, zunächst nur einen relativen Ansatz. Etwas weiter hilft uns vielleicht eine neuerdings in Thespiae aufgefundene Grabstele, die mit der tanagräischen zu interessante Vergleichungspunkte bietet, als dass wir sie hier übergehen dürften. Ich meine die Grabstele des Gathon und Aristokrates [4]), von der zuerst mein Freund Kaibel im Hermes VIII p. 417 nr. 9 Nachricht gegeben hat und die jetzt auch von Kumanudis im *Ἀθήναιον* IV p. 107f. ausführlich besprochen ist. Ich habe dieselbe noch in Vragia gesehen; jetzt soll sie dem Vernehmen nach in das Museum zu Theben geschafft worden sein. In ziemlich flachem Relief waren neben einander zwei nach rechts schreitende

[3]) Dass die Figuren auch hier nicht aus dem Stein heraus, sondern in denselben hineingearbeitet sind, bedarf nach Benndorfs Auseinandersetzungen (Metopen von Selinunt p. 41) kaum einer besonderen Erwähnung.

[4]) H. 1,07, B. 0,43 T. 0,16. H. der Figuren (so weit erhalten) 0,85. Reliefterhebung 0,07.

Männer dargestellt, von denen nur die untere Hälfte bis zur Mitte der Brust erhalten ist. Die vordere nackte Figur setzt das linke Bein vor und hält in der linken nach unten gekehrten Hand einen Apfel. Die hintere Figur wird durch die vordere fast völlig verdeckt; doch ist die Contur ihres rechten Beines hinter dem rechten Bein der vorderen sichtbar. Zu ihr gehört ohne Zweifel das Gewand, welches vor, zwischen und hinter den Beinen der ersten Figur bemerkbar ist und einen willkommenen Platz für Bemalung bot, die gewiss einst zur Verdeutlichung dieser Figur die Hauptsache thun musste. Mit Recht heben sowohl Kaibel als Kumanudis die vorzügliche archaische Arbeit des Reliefs hervor, des ältesten Beispiels für Verschiebung der Gestalten hintereinander, welches auf griechischem Boden gefunden ist. Wie in der ganzen Auffassungs- und Compositionsweise, so zeigt auch in dem künstlerischen Können die thespische Grabstele die allergrösste Verschiedenheit von der tanagräischen, eine Verschiedenheit, die gewiss nur zum geringsten Theil auf Rechnung des Unterschiedes von Haut- und Basrelief kommt und um so mehr in die Augen fällt, als die gestellte Aufgabe durchaus dieselbe ist. Beide Werke gehören einem ganz verschiedenen Entwicklungsstadium der Kunst an und wir würden daher zunächst geneigt sein, sie auch zeitlich weit auseinanderzurücken. Vergleicht man aber die auf dem unteren Rand der thespischen Grabstele angebrachte Inschrift

(M)νᾶμ' ἐπὶ Γάϑωνι[5]) *(κ)ἀριστοκράτει,*

deren Züge bei Kumanudis a. a. O. im Wesentlichen getreu wiedergegeben sind, mit der tanagräischen Inschrift, so wird man sich der Einsicht nicht verschliessen können, dass beide ungefähr in dieselbe Epoche fallen. Man wird sogar versucht sein, die thespische für die ältere zu halten. Jedenfalls aber verbietet der paläographische Charakter der Inschriften zwischen die Entstehungszeit der Monumente einen so bedeutenden Zwischenraum zu setzen, wie wir es nach dem Stil der Sculpturen thun würden.

Die Vergleichung der übrigen archaischen Grabsteine aus Tanagra hat uns gelehrt, dass die Grabstele des Dermys und Kitylos in eine verhältnissmässig junge Zeit gehört. Die Vergleichung des thespischen Grabreliefs zeigt, dass in einer von der Entstehungszeit der tanagräischen Stele nicht allzu entfernten Epoche das Kunstvermögen nicht überall mehr auf derselben niedrigen Stufe stand, wie in Tanagra. Wir haben also in dem neuen Monument ein interessantes Beispiel epichorischer Kunst. Ohne eigenes künstlerisches Leben, ohne Berührung mit den eigentlichen Stätten der Kunstpflege nahm das künstlerische Können in Tanagra, wie vielleicht in ganz Böotien und gewiss in den meisten kleinen Städten von Hellas, noch einen sehr primitiven, sich kaum über das Niveau der ersten schüchternen Versuche erhebenden Standpunkt ein zu einer Zeit, wo die eigentlichen Kunstschulen schon eine ansehnliche Stufe der Entwicklung erreicht hatten. Darum beschäftigte man, wie Wilamowitz treffend bemerkt, in Orchomenos den Thelxenor aus Naxos und dieser hatte allen Grund den Böotern ein *ἀλλ' ἐσίδεσϑε* zuzurufen. Auch das thespische Relief ist wohl das Werk eines fremden oder wenigstens ausserhalb Böotiens gebildeten Künstlers.

Wie das tanagräische Grabmonument als einziges Hautrelief unter den übrigen archaischen Grabstelen dasteht, so zeigt es auch eine von diesen grundverschiedene Auffassung. Die bisher bekannten archaischen Grabstelen aus Athen und Orchomenos führen uns den Todten vor Augen wie er im Leben erschien: den Mann auf seinen Stab gestützt und von seinem Hund begleitet, den Krieger im Schmuck der Waffen, den Epheben mit dem Diskus in der Hand; das tanagräische Monument stellt die Verstorbenen nackt dar, ohne irgend ein Attribut, welches an die Erscheinungsweise im täglichen Leben erinnert. Ob man desshalb nothwendig an Heroisirung denken muss? Dem tanagräischen Arbeiter machte wohl die Darstellung des nackten menschlichen Körpers weniger Schwierig-

---

[5]) So liest Kumanudis gewiss mit Recht, während Kaibel *Λάϑωνι* vorschlug. Vgl. jetzt auch die Inschrift *Ἀϑήναιον* IV p. 213.

keit als die einer bekleideten Figur: er bildete die Verstorbenen, wie er seine Götterbilder zu machen gewohnt war[6]).

2) (10)[7]) H. 0,60, B. 0,75, H. der Figuren 0,50 — Pentelischer Marmor[8]). Rechts fehlt ein Stück des Kymations. Alle Köpfe sehr verstossen.

Die Mitte nimmt ein nach links galoppirender jugendlicher Reiter ein. Er trägt Panzer, Chlamys und Sandalen und streckt die Rechte aus, um eine Schale aus der Hand eines ihm gegenüberstehenden Mädchens in Empfang zu nehmen. Dieses, bekleidet mit ärmellosem Doppelchiton und Schuhen, steht nach rechts gewandt in Dreiviertel-Profil mit etwas vorgesetztem linken Fuss da und hält in der gesenkten Rechten eine Kanne, während es mit der erhobenen Linken dem Reiter die Schale reicht. Rechts hinter dem Reiter schreitet in lebhaftem Schritt sein etwas kleiner gebildeter Sklave in gegürteter Exomis. Die linke Hand hangt ruhig herab; mit der rechten trägt er einen über die rechte Schulter gelegten Stab, an welchem ein todter Hase hängt. — Arbeit guter Zeit.

3) (502) H. 1,70, B. 0,73, H. der Figuren 0,97 — Pentelischer Marmor. Oben Giebel mit Akroterion.

Rechts sitzt auf einem gepolsterten Stuhl eine mit gegürtetem Chiton, über den Kopf gezogenem Mantel und Schuhen bekleidete Frau (nach links Profil). Die Füsse, von denen der linke etwas vorgesetzt ist, stützt sie auf einen Schemel. Die Linke ruht in ihrem Schooss; die Rechte reicht sie einem jugendlichen Mann (nach rechts, Profil), der von links herankommt. Das rechte Bein ist Standbein; das linke gebogen, und nur leicht aufgesetzt, veranschaulicht die Bewegung des Herankommens. Bekleidet ist der Dargestellte mit gegürteter Exomis, kurzem Mantel und Stiefeln, an seiner rechten Seite hängt ein kleines Jagdmesser. Die erhobene Linke stützt er auf einen langen Jagdspiess, der jedoch nur in seiner oberen Hälfte (bis zu dem Punkt, wo er den rechten Arm der Frau schneidet) plastisch angegeben ist; die untere Hälfte war ohne Zweifel gemalt. Mit der Rechten fasst er die dargebotene Hand der Frau.

Auf dem oberen Rand über dem Mann:

ΕΠΙΚΡΙΒΟΥΛΩ)

Ἐπὶ Κρι(το)βούλω[9])

über der Frau:

ΕΠΙΕΥΦΡΟΣΥΝΗΚΡΙΤΟΒΟΥ
ΛΟΥΑΘΗΝΑΙΑ

*Ἐπὶ Εὐφροσύνη Κριτοβού-
λου Ἀθηναία.*

4) (484) Fragment H. 0,44, B. 0,45 — Kalkstein.

Erhalten ist der sehr verriebene Oberkörper eines en face stehenden Jünglings. Es fehlt der rechte Arm von der Mitte des Oberarmes an abwärts, der linke mit Ausnahme eines kleinen Stückes vom Oberarm; von der linken Hand sind Daumen und Zeigefinger erhalten. Der mit krausem Haar bedeckte Kopf ist im Dreiviertel-Profil gestellt und merklich nach links geneigt. Die linke Hand fasst den Zipfel der über die linke Schulter herabfallenden Chlamys; der rechte Arm war vorgestreckt. — An lysippische Typen erinnernd.

5) (242) H. 0,52, B. 0,36, H. der Figur 0,38 — Marmor.

Nach oben verjüngte Stele. Es fehlt der obere Rand mit einem kleinen Theil des Reliefgrundes. Das Gesicht der Figur ist völlig zerstört.

Auf vertieftem Reliefgrund ist ein mit rechtem Spielbein en face stehendes kleines Mädchen dargestellt, das mit ärmellosem, gegürtetem Doppelchiton bekleidet ist. Mit den Händen, die es nach beiden Seiten hin vom Körper abhält, fasst es zwei lange Bänder, welche über seinem Kopf an einem in dem verlorenen oberen Theil des Reliefs dargestellten Gegenstand befestigt sein müssen.

Die Darstellung ist mir unverständlich.

[6]) Herr N. Martinelli hatte, als ich Athen verliess, die Absicht von dieser sowie von der thespischen Grabstele Abgüsse anzufertigen. Wir dürfen daher hoffen, dass in der allernächsten Zeit ein eingehendes Studium beider Monumente auch in Deutschland ermöglicht werden wird.

[7]) Die eingeklammerten Zahlen entsprechen den Nummern des Museums von Skimatari.

[8]) Bei der Bestimmung des Materials hatte ich mich der fördernden Unterstützung des Herrn N. Martinelli zu erfreuen.

[9]) Herr Dr. Lolling, der nach mir Tanagra besuchte und die Güte hatte einige mir zweifelhaft gewordene Lesungen zu verificiren, bestätigt ausdrücklich meine Lesung. Es liegt also ein Versehen des Steinmetzen vor.

6) (297) H. 0,63, B. 0,27, H. der Figur 0,17 — Pentelischer Marmor. Oben Giebel und Akroterion. Sehr flaches, undeutliches Relief.

Auf vertieftem Reliefgrund ist links eine nach rechts gewandte weibliche Figur im Profil dargestellt. Sie scheint mit einfachem Gewand und Schuhen bekleidet zu sein. Der linke Fuss ist vorgesetzt, die linke Hand halb erhoben; die rechte hält einen länglichen Gegenstand, vielleicht einen sehr flachen Korb. Ihr gegenüber ist ein Vogel dargestellt, der seinen Hals zu ihr emporstreckt, vielleicht eine Gans, der die Frau Futter bringt.

Oben die Inschrift

ΕΠΙ · ΑΜΕΙΑ

Ἐπὶ (Δ)αμεία.

7) (242) H. 0,27. B. 0,28, H. der Hauptfigur 0,19 — Grauer Marmor.

Der obere und untere Rand der Stele ist abgebrochen. Oben die Reste zweier Rosetten. Sehr flaches Relief.

Auf vertieftem Reliefgrund ist links eine sitzende Frau (im Profil nach rechts) dargestellt. Sie trägt Chiton mit kurzen Aermeln und Mantel. Die Füsse, von denen der linke etwas vorgesetzt ist, stützt sie auf einen Schemel. Die linke Hand ruht in ihrem Schoss, die rechte streckt sie aus, um den Gegenstand, den ihr die Dienerin bringt, in Empfang zu nehmen. Diese (nach links Profil), etwas kleiner gebildet, kommt von rechts heran. Das linke Bein ist etwas zurückgesetzt. Es scheint, dass sie kurzes Haar hat und mit einem Doppelchiton bekleidet ist. Auf beiden Händen bringt sie der Frau einen grossen ovalen Gegenstand, dessen Bedeutung mir nicht klar ist.

8) (483) H, 1,21. B. 0,41, H. der Figuren 0,23 — Pentelischer Marmor. Oben hübsches Akroterion.

Auf vertieftem Reliefgrund ist links eine auf einem Lehnstuhl sitzende Frau dargestellt (nach rechts Profil). Sie trägt Chiton mit kurzen Aermeln, Mantel und Schuhe. Die Füsse sind auf einen Schemel gestützt. Der rechte Arm ruht auf dem Stuhl; der linke ist erhoben und scheint einen länglichen Gegenstand zu halten. Von rechts kommt ein bärtiger Mann mit vorgesetztem rechten Fuss auf die Frau zu. Derselbe ist ganz in einen langen Mantel gehüllt, welcher nur die rechte Seite der Brust freilässt und in den auch der linke Arm gewickelt ist. Die Füsse sind beschuht. Der rechte Arm ist ausgestreckt, ohne Zweifel, um den oben erwähnten Gegenstand aus der Hand der Frau in Empfang zu nehmen.

Auf dem oberen Rand ganz rechts über dem Mann:

Ε Π Ι

ΠΡΟΣΔΟΚΙΜΩ

Ἐπὶ Προσδοκίμῳ.

Die linke Seite des oberen Randes ist für den Namen der Frau freigelassen, der nie eingegraben worden ist.

*9) (9) H 1, 46. B. 0,55. H. der Hauptfigur 0,41 — Kalkstein. Kumanudis und Stamatakis *Ἀθήναιον* III p. 177, die Inschrift p. 174 no. 81. Früher im Privatbesitz in Skimatári.

Es fehlt die Spitze und ein Stück von der rechten Ecke des Giebels. — Reichliche Spuren von Stucküberzug. Das Relief sehr flach und nur andeutend; offenbar sollte erst die Bemalung die Darstellung zur Klarheit bringen. Die Inschrift ist in den Stuck eingeritzt.

Auf vertieftem Reliefgrund ist links eine auf gepolstertem Stuhl sitzende Frau dargestellt (nach rechts Profil). Der linke Fuss ist etwas vorgesetzt. Die Haare sind in einen Knoten zusammengebunden. Die Figur ist mit Chiton und einem langen Mantel bekleidet, dessen einer Zipfel über ihre linke Schulter herabfällt, während sie den andern mit der linken Hand gefasst hält. Sie scheint im Begriff mit der rechten halb erhobenen Hand Etwas aus dem Schmuckkästchen zu nehmen, welches ihr die gegenüberstehende Dienerin mit beiden Händen hinhält. Letztere steht nach links im Profil mit linkem Spielbein. Sie trägt einen gegürteten ärmellosen Doppelchiton. Ihr Haar ist in einen Knoten zusammengebunden.

Unter dem Giebel

ΕΠΙ
ΔΙΟΝΥΣΙΑΣΕΚΟΥ
ΝΔΙΩΝΟΣ
Ἐπὶ
Διονυσία Σεκου-
νδίωνος.

*10) (6) H. 1,13. B. 0,43. H. d. Figuren 0,72 — Pentelischer Marmor. Bursian Ber. d. sächs. Ges. 1859 p. 113. Kaibel Hermes VIII p. 428 nr. 33 [10]).

Zwei schmale dorische Säulen tragen einen sehr hoch gewölbten, oben mit einer rohen Palmette gekrönten Bogen. In der so gebildeten Nische sind drei en face stehende Figuren dargestellt. Links steht mit linkem Spielbein ein anscheinend bartloser Mann, mit Chiton und einem Mantel bekleidet, der nur ein kleines Stück der Brust frei lässt. Den rechten in den Mantel gewickelten Arm hält er vor die Brust, der linke hängt ruhig herab Rechts steht eine trotz des kurzen Haars und der nur schwach entwickelten Brust wahrscheinlich weibliche [11]) Figur mit linkem Spielbein. Um den Leib ist der Mantel geschlungen, dessen einer Zipfel über ihre linke Schulter herabfällt. Ob sie einen Chiton trägt, lässt sich bei der schlechten Erhaltung des Reliefs nicht erkennen. Den rechten Arm legt sie um den Hals des Mannes, die gesenkte Linke fasst den Mantel. In der Mitte vor beiden Figuren steht mit linkem Spielbein ein kleines Mädchen [12]) mit Chiton und Mantel bekleidet. Es fasst mit der Linken den Mantel und hält in der zur Brust erhobenen Rechten einen undeutlichen rundlichen Gegenstand.

In den beiden Zwickeln:

ΕΠΙ   ΕΠΙ

auf dem Bogen:

ΚΑΛΛΙΣΤΑ❧   ΚΑΛΛΙΣΤΑ

[10]) Sollte das von A. v. Velsen Arch. An. 1855 p. 76ff. erwähnte Relief wirklich, wie Keil (Jahrb. f. class. Phil. Supplb. IV. p. 602) annimmt, mit diesem identisch sein? Velsen's Worte: „Ueber dem Relief einer Frau: *ΕΛΕΝΗ*“ lassen das wenig wahrscheinlich erscheinen.

[11]) Bursian a. a. O. hält die Figur links für weiblich die rechts für männlich und glaubt in der linken Hand der letzteren eine Sichel zu erkennen. Wie er in den ohne jede bestimmte Handlung einfach neben einander gestellten Figuren eine Familienscene erblicken kann, ist mir unverständlich.

[12]) Nach Bursian und Kaibel ein Knabe, wogegen die ganze Erscheinungsweise und vor Allem die Inschrift Ἑλένη spricht.

auf dem untern Rand unter dem Kind:

ΕΛΕΝΗ

rechts und links Spuren weiterer Buchstaben.

Kaibel liest beide Male ἐπὶ Καλλίσταο; allein die Verbindung dieses auf böotischen Grabsteinen bekanntlich sehr gewöhnlichen ἐπὶ mit dem Genitiv ist wenig glaublich. Hinter dem zweiten ἐπὶ Καλλίστα ist sicher nur eine zufällige Verletzung des Steines; das Zeichen hinter dem ersten Καλλίστα ist ein als Interpunktion dienendes Blatt, wie Lolling ausdrücklich bestätigt. Der Name der Todten ist, um die beiden Zwickel und den Bogen gleichmässig zu füllen, zweimal gesetzt. Die Inschrift Ἑλένη kann unmöglich anders als auf das Kind bezogen werden. Daneben war vermuthlich der Name des Mannes angegeben und der der Frau wiederholt.

11) (500) H. 0,76. B. 0,64. H. der Figuren 0,70 — Pentelischer Marmor. Es fehlt der obere Rand; die Köpfe der Figuren waren abgebrochen, sind aber wieder aufgesetzt.

Auf vertieftem Reliefgrund sind in strengem Parallelismus zwei en face stehende Figuren, ein Mann und eine Frau, dargestellt. Der Mann steht links mit rechtem Spielbein, er ist ältlich, bartlos und hat kurzes, krauses Haar. Bekleidet ist er mit Chiton und einem langen, fast die ganze Gestalt umhüllenden Mantel, in den auch der auf die Brust gelegte rechte Arm gewickelt ist. Der linke Arm hangt ruhig herab; die Füsse sind unbeschuht. Rechts steht die Frau mit linkem Spielbein. Das Haar ist gescheitelt und in auf dem Kopf zusammengebundene Zöpfe geflochten. Sie trägt Chiton, Mantel und Schuhe. Sonst in Haltung und Anordnung des Gewandes genau wie der Mann.

In den Köpfen ist Porträtähnlichkeit nicht ohne Geschick angestrebt. Die Darstellung hat eine gewisse Feierlichkeit, die an römische Arbeiten erinnert.

12) (501) H. 0,97. B. 0,48. H. der Figur 0,65 — Pentelischer Marmor. Die linke obere Ecke ist abgebrochen.

Zwei Pilaster tragen einen mit Akroterien geschmückten Giebel, in dessen Feld ein runder

Schild dargestellt ist. In der so gebildeten Nische steht ein jugendlicher Mann en face mit linkem Spielbein, in Haltung und Gewandung genau dem Manne auf 11 entsprechend.

Unter dem Giebel

ΕΠΙΖΩΣΙΜΑ
Ἐπὶ Ζωσιμᾶ

13) (13) H. 0,95. B. 0,44. H. der Figur 0,84. — Pentelischer Marmor.

Die von zwei Pilastern eingefasste Stele ist oben unvollständig. Von der Figur fehlt der Kopf, beide Oberarme und die rechte Seite der Brust.

Männliche Figur en face mit rechtem Spielbein. Die Füsse sind beschuht. Sonst genau wie 11 und 12.

14) (319) Vier Bruchstücke einer Grabstele — Pentelischer Marmor.

a. und b. Zwei unmittelbar zusammengehörige Stücke. H. 0,96. B. 0,35. Fast die ganze linke Seite eines mit linkem Spielbein en face dastehenden Mannes. Es fehlt die Schulter mit einem Theil der Brust und der Fuss. Der linke Arm hangt ruhig herab.

c. H. 0,40. B. 0,25. Die vordere Schulter und der in den Mantel gewickelte, vor die Brust gehaltene rechte Arm ohne die Hand.

d. H. 0,48. B. 0,28. Stück vom unteren, weit vorspringenden Rand, darauf der beschuhte rechte Fuss und ein Stück Gewand.

Aus diesen Bruchstücken lässt sich mit Sicherheit erkennen, dass die Figur genau denen der oben beschriebenen Reliefs 11—13 entsprach.

15) (14) H. 0,82. B. 0,45. H. des Kopfes 0,13 — Grauer Marmor.

Oberer Theil einer Grabstele mit spitzem Giebel, der mit Akroterien geschmückt ist. Zwei Pilaster tragen einen sehr flach gewölbten Bogen. In der tiefen Nische war ein Mann en face dargestellt, von dem nur der sehr verstossene Kopf erhalten ist. Derselbe ist bartlos und hat kurzes Haar.

Ueber dem Giebel

ΕΠΙ
ΕΥΜΑΙΕΙΔΗ

16) (12) H. 1,50. B. 0,40. H. der Figur 1,00 — Pentelischer Marmor.

Die Stele ist oben und an der linken Seite gebrochen.

Auf vertieftem Reliefgrund ist eine mit linkem Spielbein en face dastehende Frau dargestellt. Das Gesicht ist zerstört. Die Gestalt ist in einen langen Mantel gehüllt, von dem ein Theil über den Kopf gezogen ist. Die Füsse sind beschuht. Der rechte Ellenbogen ruht auf der vor die Brust erhobenen linken Hand; die Rechte stützt das Gesicht.

17) (7) H. 0,52. B. 0,39. H. des Köpfchens 0,15 — Marmor. Der rechte Pilaster ist abgebrochen.

Oberer Theil einer mit Akroterion geschmückten Grabstele. In einer durch zwei Pilaster, welche einen sehr flachen Bogen tragen, gebildeten Nische stand eine weibliche Figur en face. Erhalten ist nur das sehr hübsche Köpfchen und der Hals. Die Nasenspitze ist abgebrochen, das Haar in Zöpfe geflochten, die auf dem Kopf zusammengebunden sind.

*18) (8) H. 1,12. B. 0,52. H. der Figur 0,61 — Marmor. Früher in der H. Panagia bei den Ruinen des alten Tanagra. Bursian Ber. d. sächs. Ges. 1859 p. 114 Conze Ann. XXX p. 350.

Die Stele ist oben gebrochen. An der linken Seite Reste von Stucküberzug, oben zwei Rosetten. Auf vertieftem, von einem kleinen Bogen überspanntem Reliefgrund ist ein bartloser Mann mit kurzem Haar en face dargestellt (linkes Spielbein). Das Gesicht ist verstossen. Bekleidet ist er mit Chiton und kurzem Mantel. In der rechten vor den Leib gehaltenen Hand trägt er einen undeutlichen Gegenstand, den ich für ein kleines Kästchen hielt, während Conze wohl mit Recht darin eine Rolle erkennt[13]). Die nach der Seite ausgestreckte Rechte hält einen Caduceus. Nach Conzes wahrscheinlicher Vermuthung war der Verstorbene ein *κῆρυξ*.

Ueber den Rosetten eine in den Stuck eingegrabene und daher sehr undeutliche Inschrift, von der ich nur \ΜΑ entziffern konnte.

19) (11) H. 0,93. B. 0,42. H. der Figur 0,78 — Kalkstein. Es fehlt der obere Theil der verjüngten Stele mit dem Kopf der Figur.

[13]) Conze a. a. O. „*la maniera, colla quale vien tenuta, nonchè la foggia di esso ci rammenta un volume, il quale additerebbe un banditore dell' ἐκκλησία a cui si apparteneva pure a carica di recitare gli scritti e documenti.*“

Auf vertieftem Reliefgrund ist eine Figur en face mit rechtem Spielbein dargestellt. Das Geschlecht derselben ist zwar nicht mit Sicherheit zu bestimmen, doch scheint die Wahrscheinlichkeit grösser, dass sie männlich ist. Bekleidet ist sie mit Mantel und langem Gewand mit Aermeln. Auf der rechten Schulter Reste von Locken. Die Linke fasst den Zipfel des Mantels, die herabhangende Rechte hält einen gesenkten Caduceus. Vermuthlich ebenfalls der Grabstein eines *κῆρυξ*. Späte, schlechte Arbeit.

20) (5) H. 1,00. B. 0,43. H. der Figur 0,56 — Grauer Marmor. Es fehlt die Spitze des Giebels.

Oben Giebel mit Akroterien (das mittlere fehlt). In einer von zwei Anten eingefassten, von einem flachen Bogen überspannten Nische steht eine Frau mit linkem Spielbein en face. Sie trägt ungegürteten Chiton, Mantel und Schuhe. Mit der linken Hand fasst sie den Mantel, die Rechte hangt ruhig herab. Das Haar ist in der sogenannten attischen Frisur geordnet.

Im Giebelfeld

ΕΠΙ

Darunter

ΕΠΑΦΡΩΝ·····

Ἐπὶ

Ἐπαφρῶ Ν... [14])

21) (4) H. 1,22. B. 0,51. H. der Figur 0,78 — Kalkstein.

Die sich nach oben verjüngende Stele wird durch einen Giebel mit Akroterion gekrönt. Im Giebelfeld ein runder Schild. In einer von zwei Anten eingefassten Nische steht en face mit linkem Spielbein ein Mädchen mit gescheiteltem, hinten, wie es scheint, in einen Knoten zusammengebundenem Haar. Haltung und Gewandung wie bei 20, nur hält die gesenkte Rechte zwei kleine runde Gegenstände (Früchte?).

Oben die Inschrift

ΖΩCΙΜΟCΤΗΝΙΔΙΑΝΘΥΓ!ΑΤΕΡΑ
ΝΖΩCΙΜΗΝΑΡΕΤΗCΕΝΕΚΕΝ

Ζώσιμος τὴν ἰδίαν θυγατέρα-
ν Ζωσίμην ἀρετῆς ἕνεκεν.

14) Lolling glaubt, dass der Stein zweimal benutzt worden ist und dass das im Giebelfeld stehende *ἐπί*, in dem die Buchstaben mit kleinen Häkchen versehen sind, zu einer älteren Inschrift gehört, von der er auch noch Buchstabenspuren mit demselben Schriftcharakter hinter dem *Ν* der zweiten Zeile erkennen will.

22) (2) H. 1,31. B. 0,39. H. der Figur 0,87 — Pentelischer Marmor.

Oben Giebel, in dessen Feld ein Kalathos dargestellt ist. Zwei seltsam geformte, oben und unten viereckige, in der Mitte runde Pilaster fassen eine Nische ein, in der ein Mädchen mit linkem Spielbein en face stehend dargestellt ist. Dasselbe trägt ein kurzes Gewand und darüber ein von der linken Schulter quer über die Brust laufendes Löwenfell. Seine Füsse sind beschuht; mit beiden Händen hält es einen langen Stab oder Speer quer vor die Brust.

Unter dem Giebel

ΕΠΙ
ΔΩΡΩΜΗΤΡΩΣ (sic!)

Ἐπὶ
Δωρῶ μήτρως.

23) (3) H. 1,06. B. 0,45. H. der Figur 0,65 — Pentelischer Marmor. Kumanudis und Stamatakis *Ἀθήναιον* III p. 177 s.; die Inschrift p. 175 nr. 98.

Oben Giebel mit Akroterien. Ein mit gegürtetem, ärmellosem Doppelchiton und Schuhen bekleidetes Mädchen steht en face mit linkem Spielbein ruhig da. Das gescheitelte Haar fliegt frei um den Hals. Die hoch erhobene Rechte hält einen undeutlichen Gegenstand, in dem gebogenen linken Arm trägt die Figur einen kurzen Stab, an dessen beiden Enden sich kapitälartige Ausladungen befinden, nach Stamatakis eine brennende Fackel.

Unter dem Giebel

ΠΡΟCΔΟΚΙΜΟV
ΕΠΙΖΩΣΩ ΠΑΡΘ/ΕΝΑC

Προσδοκίμου
ἐπὶ Ζωσῶ Παρθενᾶς.

Die beiden Ω stehen nur mit der Spitze auf der Linie, so dass sie mit ihrer offenen Seite zu einander convergiren. Die Deutung der Inschrift ist nicht ganz einfach. Zunächst ist die Annahme von Stamatakis, dass *Παρθένας* später hinzugefügt sei, wenig glaublich. *Παρθένα* kommt als Frauenname wiederholt auf böotischen Inschriften vor, (siehe Keil *nomenclator Boeoticus*); aber es ist doch schlechterdings un-

möglich es hier neben dem Dativ *Ζωσῶ* als zweiten Namen der Verstorbenen zu fassen. Es könnte höchstens der Name der Mutter sein. Allein die Vergleichung von 22 führt darauf es als Nominativ zu fassen und in diesem *Παρθενᾶς* (hypokoristisch statt *Παρθενοκλῆς* Lebas 493 b. 2) den Errichter des Grabsteins zu sehen.

Wer Prosdokimos ist, dessen Name eine so prätentiöse Stelle einnimmt, ob etwa der Vater der Verstorbenen oder der Eigenthümer des Grundes, auf dem das Grab stand, kann nicht entschieden werden.

24) (241) H. 0,75. B. 0,35. H. der Figur 0,49 — Grauer Marmor. Kumanudis und Stamatakis *Ἀθήναιον* III p. 177; die Inschrift p. 174 nr. 83.

Die Stele ist oben unvollständig. Auf vertieftem Reliefgrund ist en face ein älterer unbärtiger Mann mit linkem Spielbein dargestellt. Er trägt gegürteten Chiton und Mantel. Die gesenkte Linke hält einen undeutlichen Gegenstand, die Rechte fasst in den Gürtel. Die Figur ist ohne jede Proportion, die Arbeit von unbeschreiblicher Rohheit.

Unter dem Giebel

ΕΠΙ
ΠΟΠΛΙΩΠΩΛΙΩΝΟΣ

Bei den aus Pentelischem Marmor gefertigten Grabreliefs liegt der Gedanke nahe, dass wie das Material so auch die Arbeit attisch sei. Namentlich erinnert 3, das freilich auch auf dem Grab einer Athenerin stand, durchaus an attische Reliefs. Wie wir in dieser stattlichen Reihe[15]) neben einer unbeholfenen Arbeit archaischen Stils Reliefs guter Zeit und neben diesen wieder die rohen Kunsterzeugnisse der späteren Kaiserzeit fanden[16]), so gehören auch die Grabsteine, die des Reliefschmuckes entbehren, den verschiedensten Perioden an. Sie repräsentiren in ununterbrochen fortlaufender Reihe den Zeitraum von acht bis neun Jahrhunderten, indem die ältesten Inschriften mindestens in den Anfang des 6. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung hinaufreichen, während die jüngsten mindestens bis ins 3. christliche Jahrhundert hinabgehen. Herr St. Kumanudis hat in zwei Abhandlungen (*Ἀθήναιον* III p. 164 und p. 473) Proben dieser Grabsteine zusammengestellt und so kann ich mich hier darauf beschränken ausdrücklich auf seine Ausführungen zu verweisen[17]). Nur von den archaischen Inschriften schien es wünschenswerth einige der paläographisch interessantesten in Facsimiles, denen von mir gefertigte Papierabdrücke zu Grunde liegen, hier zusammenzustellen, hauptsächlich um dem Leser die Vergleichung mit der Inschrift von Dermys und Kitylos zu ermöglichen. Da die meisten derselben bereits von Kumanudis a. a. O., einige auch von Kaibel in Hermes VIII p. 412 f. veröffentlicht und besprochen sind, so kann ich mich ziemlich kurz fassen.

1) (26)

ΕΓΙϹΒΕΚΑDΑΜΟΕΕΜΙ

Ἐπὶ Fἑκαδάμοε ἐμί — Tuff.

Kaibel Hermes VIII p. 427 nr. 30. Kumanudis a. a. O. p. 168 f. nr. 4.

Den Namen des Verstorbenen *Ἑκάδαμος* hat zuerst Kumanudis erkannt; allein derselbe nimmt, wie ich glaube ohne Noth, an der Verbindung ϹΒ Anstoss. Den verzweifelten Ausweg Ϲ = *σ* zu setzen giebt er mit Recht am Schluss seiner Besprechung wieder auf. Dass der in *F* steckende Hauch noch durch ein besonderes Zeichen ausgedrückt ist, darf uns so wenig befremden, als wenn wir wiederholt

[15]) Die beiden ersten unter den von Bursian Ber. d. sächs. Ges. 1859 p. 1123 erwähnten Reliefs scheinen nicht ins Museum gebracht worden zu sein. Wenigstens ist es äusserst unwahrscheinlich, dass sie sich unter den im Text aufgezählten befinden.

[16]) Es verdient ausdrücklich hervorgehoben zu werden, dass keines der aufgezählten Reliefs in's 5. Jahrh. vor unserer Zeitrechnung gehört.

[17]) Nur wenn Kumanudis a. a. O. p. 170 das fünf Mal vorkommende *Κόριλλα* als Eigennamen fasst, kann ich ihm nicht beistimmen. Es ist Deminutiv von *κόρα*, welches sich auf dem Steine 498 in Skimatári findet und hat in *παῖς* und *πάϊλλος* (Kumanudis a. a. O. Nr. 18—26) seine directe Analogie. Ver-

auf Inschriften ξο geschrieben finden. Eine direkte Analogie bietet der kerkyräische Grabstein des Arniadas, auf dem PΒOFAΣMΣ d. i. ῥοFαῖσι geschrieben ist. Eine zweite Inschrift aus Kerkyra giebt den Hauch sogar hinter dem μ an in MOΣΞΣΗΜ Μέλξιος (Bergmann Herm. II 136 f). Es ist also nicht einmal nöthig anzunehmen, dass die tanagräische Inschrift eine Mittelstufe zwischen der älteren Schreibweise *Fεκάδαμος* und der jüngeren *Ἑκάδαμος* einnimmt.

2) (29).

ΕΠΙΘRΕΓΟ

Ἐπὶ Θεργο?

— Tuff; die Buchstaben sind sehr tief eingegraben; der vierte und fünfte ist unsicher.

3) (29).

Σαμιχα — Kumanudis p. 169 nr. 11.

4) (286).

Ἱπάρχα.

5) (87). Dieser Stein stammt aus Chlembotsari, wo ihn noch Kaibel sah und copirte. Doch ist seine Abschrift (Hermes VIII p. 425 nr. 24) nicht frei von einigen Versehen.

Der niedrige Stein sieht einem Grabmal wenig ähnlich. *a* steht auf der Oberfläche, *b* auf der Frontseite des Steines.

a. Die Inschrift der Oberfläche hat so sehr gelitten, dass eine sichere Lesung oder auch nur Bestimmung jedes Buchstabens unmöglich ist. Wenigstens ist sie vielfältigen Bemühungen und obgleich Herr Professor Kirchhoff seine Hülfe darbot nicht gelungen. Zu lesen schien

Die zweite Zeile ist deutlich; den ersten Buchstaben kann man auch geneigt sein E zu lesen. In der ersten Zeile ist nichts zu verbürgen, an den drei letzten Stellen sind nur ganz unbestimmte Spuren von Buchstaben. Statt Γ glaubt Kaibel Α zu erkennen, derselbe liest das dritte Zeichen Σ.

b. Die Inschrift der Frontseite ist ganz sicher:

Ich beginne mit der unteren Zeile und lese . . . *πος ἀνέθηκ(εν)*. Da das zwischen die Zeilen gestellte E nicht hinlänglich deutlich war, hat es der Steinmetz in der oberen Zeile wiederholt. Kaibel beginnt mit der oberen Zeile und liest *ἔθηκ(ε θαν)οῦσαν*; doch ist alsdann das doppelte E unerklärlich. Die beiden Buchstabenreste Vι bei Kaibel halte ich für Verletzungen im Stein. Wenn meine Lesung richtig ist, wäre der Stein kein Grabmal, sondern ein Anathem.

6) (32)

Ἀβαεόδωρος — Kumanudis p. 168 nr. 1.

Ἀβ

Die Inschrift ist mit ganz feinen Strichen in einen harten, bläulichen Marmor [18]) eingeritzt, der

gleiche auch *κόριλλα* auf einem Grabstein von Koroneia, Lebas 736. Ueber die Sitte nicht den Namen, sondern nur die Angabe des Lebensalters und Geschlechts auf den Grabstein zu setzen, spricht Kumanudis selbst p. 171.

[18]) Lager dieses Marmors, der in Tanagra häufig zu Inschriftsteinen verwendet ist, finden sich nach der Angabe des Custoden auf dem Berg Malivalas.

grosse Aehnlichkeit mit dem eleusinischen hat. Der Steinmetz hatte offenbar zuerst den Namen etwas weiter unten eingraben wollen; daher die Buchstaben *Ἀβ*, die auch auf dem Papierabdruck ganz deutlich sind. Den Namen *Ἀβαεόδωρος* leitet Kumanudis mit Recht von dem Apollo von Abai in Phokis ab, es ist also ein *Ἀπολλόδωρος*. Vgl. *Ἀθήναιον* IV p. 213 nr. 4, 10.

7) (184)

ΘΕRΙΠΙΟΝ

Θηρίπιον (s. oben).

Kumanudis p. 169 nr. 9 liest *Θηριππίων*; aber Wilamowitz hat mich mit Recht erinnert, dass das kein Name sei, denn die hypokoristische Endung *-ων* tritt ja erst nach Abwurf des zweiten Componenten eines Namens an, das entsprechende Deminutiv von *Θήριππος* müsste also *Θήρων* lauten. Therippion ist vielmehr ein Mädchen.

8)

ΕΠΙΕΥΧΣΕΝΙΔΑ

ΕΙΕ

Ἐπὶ Εὐξενίδα steht auf der Frontseite, *Εἰς* am linken Rand der linken Seitenfläche. Wilamowitz hat erkannt, dass der Steinmetz anfänglich die Inschrift auf dieser Seite eingraben wollte, aber, da er das *π* in *ἐπὶ* ausgelassen hatte, genöthigt war eine andere Seite des Steins zu wählen.

Ich füge hier noch drei archaische Inschriften hinzu, die im Hof des H. Taxiarchos aufbewahrt werden, aber wie 5) nicht aus den letzten Ausgrabungen stammen.

9) (239)

ΒΟΥΑΣ

Früher in H. Vasilios in Dritsa. Bläulicher Marmor von Malivalas. Die Frontseite des Steines ist oben und unten nur mit dem Spitzhammer bearbeitet. In der Mitte läuft ein breiter, geglätteter Streifen, auf welchem die Inschrift steht.

10) (378)

ΤΙΜΑΣΙΘΕΟΣ

Früher im Privatbesitz in Vratzi. Marmor wie 10.

11) (467)

ΑΡΤΑΜΙ
ΔΟΣ

Früher im Privatbesitz in Vratzi. Marmor wie 10. Offenbar der Grenzstein eines Artemisheiligthums.

Ueberblicken wir zum Schluss, in wie weit unsere Kenntniss des alten böotischen Alphabets durch die neuen Inschriften erweitert wird. Die schon aus früheren Beispielen bekannte Art neben *ξ* auch *χσ* zu schreiben (vergl. Kirchhoff Gesch. d. Griech. Alph. p. 89) wird aufs Neue belegt durch 8 sowie durch zwei Inschriften bei Kumanudis p. 169 nr. 7 *Δεξαρέτα* und 12 *Ξενοκλία*.

Vor Allem aber hat sich die Tabelle des alten böotischen Alphabets (Tafel II, III bei Kirchhoff) einer ansehnlichen Bereicherung zu erfreuen. Wir gewinnen drei neue Formen des Alpha: s. die Holzschnitte in 5b, 10. 9. 11, ferner eine bisher gänzlich unbekannte Form des E mit vier horizontalen Strichen E (6 und 7). Kumanudis hielt die Form auf 7 für ein Versehen; allein die Inschrift ist viel zu sauber eingegraben, als dass dies denkbar wäre. Entschieden wird die Sache durch 6, wo auch noch auf dem Papierabdruck die vier Querstriche deutlich sind. Neu ist auf böotischen Inschriften die Form des Digamma Ϲ (1). Ι, dessen Vorkommen sich allerdings mit Sicherheit voraussetzen liess, wird zum ersten Mal urkundlich belegt durch 5a. Die geschlossene Form des Hauchzeichens Β findet sich auf 1 und 4; und wir sind somit berechtigt auch auf der von Kaibel veröffentlichten Inschrift (p. 427 nr. 31) *Ἱαρίδα*, nicht *Θιαρίδα* zu lesen, vgl. Kumanudis p. 168 nr. 2. Neu sind ferner ʘ (5b. 6; auch auf späten Inschriften Kaibel p. 427 nr. 13 und einmal in ΚΘΡΙΛΛΑ nr. 226 des Museums), Γ (7. 8), Ϛ (10), Σ (5b), Υ (9).

Athen, im Juli. C. Robert.

DREI GRIECHISCHE SPIEGEL.

(Hierzu Taf. 14.)

Den dreien früher von ihm veröffentlichten griechischen Spiegeln[1]) fügt der Verfasser drei neue Exemplare hinzu, da die von ihm beabsichtigte Herausgabe sämmtlichr auf griechischem Boden gefundenen Spiegel sich vorläufig noch nicht verwirklichen lässt.

Taf. 14, 1. Eine weibliche Gestalt steht auf einem runden Sockel, bekleidet mit einem bis auf die Füsse reichenden Chiton mit Halbärmeln und mit einem Peplos, dessen Ueberschlag nach archaischer Weise in Zickzackfalten niederfällt. Ebenfalls archaisch ist das Herabhängen der Locken über die Brust und die perückenartige Anordnung des Haares. Die Stirn umgiebt ein auf der Hinterseite deutlicher sichtbares Diadem. Die rechte Hand hält eine Taube, während die linke das Gewand leicht emporzieht; auf dem Haupte ruht eine halbrunde ornamentirte Platte, gleichsam das Kapitell, welche die Scheibe des Spiegels mit der zu tektonischem Zwecke dienenden weiblichen Figur verbindet. Auf beiden Seiten der massiven Figur befinden sich zwei Sphinxe, deren beide Hinterfüsse und je ein Vorderfuss auf ihre Schultern aufgesetzt sind, der rechte Vorderfuss ruht auf dem Kapitell. Die Spiegelscheibe ist vertieft und ohne alle Gravirung, nur der Rahmen hat eine dem lesbischen Eierstabe ähnliche Verzierung.

Auch auf der Rückseite unserer Figur sind die Gewandfalten sorgfältig ausgearbeitet, das Haupthaar hängt, künstlich geflochten, über den Rücken lang hinab.

In der beschriebenen Figur erkennen wir mit Leichtigkeit Venus, sowohl aus der Taube, als auch aus der für archaische Venusdarstellungen charakteristischen Art, wie sie mit der Linken das Gewand emporzieht[2]). Ausserdem ist keine andere Figur üblicher für Spiegelstützen als die der Venus.

Der Styl unserer Statuette ist der sehr alterthümliche, sogenannte hieratische, der auf einen asiatischen oder vielmehr ägyptischen Typus hinweist[3]). Ich stehe nicht an, ihn auf die Epoche der Aeginetischen Schule und noch früher zurückzuführen. Unter den bisher bekannt gewordenen Spiegelstützen dieses Styls ist die unsrige die schönste.

Was die auf beiden Schultern der Figur stehenden Sphinxe anbetrifft[4]), so dürfen wir nicht glauben, dass sie keinen Bezug zur Venus haben: oft findet man an derselben Stelle Amoretten (vgl. *Ἀθήναιον* S. 173 ff.). Der Venuscultus hatte seinen Ursprung im Orient: die Sphinx ist ein Attribut der archaischen Venus, und besonders der asiatischen, so wie auch der Löwe und der Stier, welche Symbole ausschliesslich der asiatischen Venus zugehören (vgl. Layard *Recherches sur le culte de Vénus, 3me mémoire.*)

Dieser Umstand ist aber auch ein Kennzeichen des hohen Alters unserer Statuette; denn als die griechische Kunst selbständig wurde, verschwanden diese Symbole nach und nach, wenn auch Spuren derselben sich immer zeigten. So kommen Tatzen von Löwen und Sphinxen als Füsse der runden Sockel solcher Aphroditestatuetten vor[5]). Asiatischen Ursprungs ist vor allem auch die sehr häufig vorkommende Taube im Venuscultus, das Symbol der Zärtlichkeit und Fruchtbarkeit[6]).

Der eben beschriebene Spiegel ist vor kurzer Zeit in Korinth in einem Grabe mit anderen Gegen-

[1]) *Ἀθήναιον* I p. 174. *Ἐφημ. ἀρχ.* N. F. *τεῦχος ιζ'* p. 440.

[2]) Vgl. Friederichs Berlins Antike Bildwerke Bd. II S. 25.

[3]) Eine in Idalion auf Cypern aufgefundenes und jetzt in Paris befindliche marmorne Statuette, welche mit der unsrigen grosse Aehnlichkeit hat, hält Ross ohne hinreichende Gründe für phönizisch (s. Inselreisen Bd. 4 p. 101).

[4]) Von einer ähnlichen Darstellung spricht Friederichs in seinem vortrefflichen Werke Berlins Antike Bildwerke Bd. II S. 76. Daselbst sind nur die Klauen auf den Schultern erhalten: indem er eine andere Darstellung vergleicht, die er in Athen gesehen hat und welches die unsere gewesen sein mag, nimmt er an, dass auch dort Sphinxe vorhanden gewesen sind.

[5]) S. *Ἀθην.* a. a. O.

[6]) Vgl. Welcker Götterlehre Bd. II p. 716 ff.

ständen als Striegeln, Vasen, kleinen bunten Glasviolen etc. gefunden worden. Er befindet sich nun in der Sammlung des gewesenen Cultusministers Herrn Anyermos. Die Höhe der Statuette sammt Sockel und Kapitell ist 20½ Cm., die Höhe des Ganzen mit dem Spiegel 37 Cm.

Taf. 14, 2. Dieselbe Darstellung zeigt auch der ebenfalls massive Griff eines zweiten Spiegels, hier ist Venus am Apfel erkennbar. Das Haar ist auch hier perückenartig, aber ohne Locken; auf dem Haupte trägt sie gleichfalls ein ornamentirtes Kapitell. Der Styl ist sehr archaisch und die Haltung verräth eine Epoche, wo die Kunst noch sehr beschränkt war.

Der Griff ist beim Bau des Museums auf der Akropolis aufgefunden worden und befindet sich jetzt in der Sammlung des Cultusministeriums. Sockel und Spiegel fehlen. Die Höhe mit dem Kapitell ist 0,71 Cm.

Taf. 14, 3a. Auf einer horizontalen Stange erhebt sich senkrecht eine andre in der Form einer Säule, die sich nach oben zu ausdehnt und in ein mit lesbischen Eiern geziertes Kapitell ausläuft. Auf den Enden der horizontalen Stange stehen zwei tiefe, am Rande verzierte Schalen. Genau an der Stelle, wo die beiden Stangen sich berühren, erstreckt sich nach vorn eine dritte. An der verticalen Stange ist ein hervorstehender Zapfen angebracht, woran etwas aufgehängt wurde (ein Spiegel?). Die mitabgebildeten Ringe sind in den Schalen gefunden worden. Auf der Spitze der verticalalen Stange steht eine ingraffirte beflügelte weibliche Figur (36); sie trägt einen bis auf die Füsse reichenden gegürteten Chiton ohne Aermel. Die Falten von der Hüfte hinab sind sehr zierlich, als wenn sie die freie leichte Bewegung der Füsse sehen lassen wollten. Die linke Hand hält ein Schmuckkästchen, die rechte ein Gefäss, aus welchem sich etwas wie eine Libation auf den Boden zu ergiessen scheint. Der Styl dieser Figur gehört einer entwickelten Epoche an, das bezeigt das Ungezwungene der Haltung.

Der Gegenstand gehörte dem vor kurzen verstorbenen Herrn Soteriades; was er vorstellt ist nicht leicht zu sagen. Auf den ersten Blick könnte man ihn für eine Wage halten. Es ist aber kein Loch zum Aufhängen in den Schalen zu bemerken, noch irgend ein anderes Kennzeichen einer Wage. Der Fundort ist ein Grab in Attika unfern von Athen. Da dort auch andere Gegenstände gefunden worden sind, welche die Alten in die Gräber zu legen pflegten, als Vasen, ungraffirte Spiegel etc.; und da wir in der geflügelten Figur wohl Nike erkennen können, so sind wir berechtigt in diesem Gegenstand einen Spiegel zu sehen. Nike war Symbol jedes Gelingens sowohl bei Göttern als bei Menschen[1]; müssen nicht heutzutage die Gefallsüchtigen viele ihrer Eroberungen aus ihrem unzertrennlichen und treuen Gefährten, dem Spiegel herleiten? Nike ist also für einen solchen ein passendes Symbol.

Mag aber diese Figur vorstellen was sie will, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus ist sie sehr zu loben und beweist mit den anderen drei in Griechenland aufgefundenen ingraffirten Spiegeln, unter welchen der ausgezeichnetste der von mir herausgegebene mit Korinthos und Leukas ist, dass solche Spiegel nicht allein bei den Etruskern üblich waren.

Alle diese drei Spiegel sind von dem bekannten fransösischen Künstler Chapelain gezeichnet worden.

Athen, den 4./16. Januar 1875.

C. D. Mylonas.

[1]) Preller gr. Myth. I 338.

MÜNZFUND VOM DIPYLON.

Im Frühling dieses Jahres sind bei der Fortsetzung der Ausgrabungen der Archäologischen Gesellschaft am Dipylon, nordöstlich von dem grösseren Thore, die Reste mehrerer Privathäuser aufgedeckt worden. Eins derselben, unfern der Stadtmauer gelegen, wenn man sich dieselbe in der auf dem Plane (Archäologische Zeitung 1874 S. 157) angegebenen Richtung verlängert denkt, enthielt die im Folgenden beschriebenen, jetzt im Barbakion befindlichen 58 Silbermünzen, über welche bereits Kumanudes im 3. Bande des *Ἀθήναιον* S. 691 kurz berichtet hat.

Es sind 32 Athenische Tetradrachmen, 22 Athenische Drachmen und 4 Tetradrachmen des Königs Mithradates VI Eupator. Die bei Beulé ***Monnaies d'Athènes*** nicht vorkommenden sind mit * bezeichnet.

I. 5 Athenische Tetradrachmen der mit Monogrammen versehenen Serien.

1. Tetradr. Links von der Eule [Monogramm], rechts [Monogramm], worauf ein rechtshin gewendeter Adler steht. Unter der Amphora O?] Y. Zwischen den Füssen der Eule ist eingeritzt HP. Beulé S. 173. Gewicht 15,83

2. Tetradr. Links von der Eule [Monogramm], rechts aplustrum und [Monogramm]. Unter der Amphora EY. Beulé S. 177. 15,99

3. 4. 5. Tetradrachmen derselben Serien. 16,21
16,48
16,53

II. 49 Athenische Drachmen und Tetradrachmen der mit Magistratsnamen versehenen Serien.

6. Tetradr. ΚΤΗΣΙ ΕΥΜΑ(ΡΗΣ). Unter der Amphora EM. Beiz. im Felde rechts Nike rechtshin. Beulé S. 324. 16,35

7. Tetradr. ΑΜΜΩ(ΝΙΟΣ). Unter der Amphora ΠΡΟ. Stark abgenutzt. Beulé S. 191. 15,99

8. Tetradr. Α]ΧΑ[ΙΟΣ] ΗΛΙ(ΟΔΩΡΟΣ) ΕΥΔΗ(ΜΟΣ). Unter der Amphora ΔΙ. Beiz. links Füllhorn mit 2 Aehren. Beulé. S. 235. 16,31

9. Tetradr. ΦΑΝΟΚΛΗΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟ[Σ] ΒΑΚΧΙΟΣ. Bz. r. Artemis mit der Fackel. Beulé S. 375. 16,27

10. Tetradr. ΔΗΜΕΑΣ ΕΡΜΟΚΛΗΣ ΣΩΣΙΚΡΑΤ(ΗΣ). Bz. r. Ureosschlange. Auf der Amphora E, unten Π. Beulé S. 246. 16,00

11. Tetradr. ΔΙΟΝΥΣ(ΙΟΣ) ΔΙΟΝΥΣ(ΙΟΣ) ΑΝΤΙΦΑ(ΝΗΣ). Auf der Amphora A, unten AI. Bz. r. Helios mit dem Viergespann von vorn. Beulé S. 264. 16,35

*12. Tetradr. ΔΩΣΙΘΕΟΣ ΧΑΡΙΑΣ [1]). Auf der Amphora K, darunter ΠΕ. Bz. r. weibliche Gestalt mit Scepter und Füllhorn. 16,16

*13. Tetradr. ΤΙΜΟΣΤΡΑΤΟΣ ΠΟΣΗΣ ΔΑ. Auf der Amphora Θ, darunter ΠΕ. Bz. r. weibliche Gestalt mit Maske und Scepter. 16,34

14. Tetradr. ΧΑΡΙΝΑΥΤΗΣ ΑΡΙ[Σ]ΤΕΑ(Σ) ΚΗΦΙ. Beiz. r. Artemis von vorn mit 2 Fackeln. Beulé S. 380. 16,27

15. Tetradr. ΝΙΚΗΤΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΞΕΝ. Auf der Amphora H, darunter ΠΕ. Beiz. r. Medusenhaupt. Beulé S. 347. 15,97

*16. A ΣΩΚ ΡΑΤΗ ΔΙΟΝ ΥΣΟ ΤΟΙ	ΘΕ Λ	Dr. ΣΩΚΡΑΤΗ(Σ) ΔΙΟΝΥΣΟ; die 3 Buchstaben der untersten Reihe sind zweifelhaft. Auf der Amphora Λ oder A. Bz. r. Aphrodite. 4,5
*17. A ΔΩ ΝΙΚ	ΘΕ ΔΙΟ	Dr. ΔΩ(ΡΟΘΕΟΣ) ΔΙΟ(Φ....)ΝΙΚ. Bz. r. Vordertheil eines Löwen. 3,96

[1]) Die Münze zeigt rohen, unbeholfenen Stil, daher die Aufschrift ΧΑΡ ΙΑΣ. An der Richtigkeit der Lesung des 2. Magistratsnamens *Χαρίας* lassen die bei Beulé S. 279 aufgezählten Stücke keinen Zweifel, wenn ihm auch die vorliegende Varietät fehlt.

*18. A | ΘΕ Dr. ΕΥΜΗΛΟΣ ΚΑΛ-
ΕΥΜΗ | Λ·Σ ΛΙΩΝ ΗΡΑ. Bz. r.
ΚΑΛ | Tyche. 3,98
ΛΙ
ΩΝ
ΗΡΑ

19. Dr. Η. Bz. r. ? 3,11

*20. A | ΘΕ Dr. ΔΑ[ΜΩΝ] ΣΩΣΙΚΡΑ-
ΔΑ | ΤΗΣ ΧΑ. 3,89
ΣΩΣ | verwischt.
ΙΚΡΑ
ΤΗΣ
ΧΑ

21. Dr. ΓΛΑΥ ΕΧΕ(ΚΡΑΤΗΣ). Bz. r. Helioskopf. Stark abgenutzt. Beulé S. 239. 3,61

*22. A | ΘΕ ΑΦΡΟ(ΔΙΣΙΟΣ) ΑΠΟ
ΑΦ | ΡΟ (ΛΗΞΙΣ). Bz. r. Nike mit
ΑΠ | ΟΙ Kranz linkshin. 3,85

*23. A | ΘΕ Dr. ΚΟΙΝΤΟΣ ΚΛΕΑΣ
ΚΟ | ΙΝ ΠΛΕ[Ι]ΣΤ(ΙΑΣ). Bz. r.
ΤΟΣ | sitzende Frau mit Scepter
ΚΛΕ | von der Nike bekränzt.
ΑΣ
ΠΛΕ | 4,2
ΣΤ

24. Dr. ΑΡΙΣΤΟ(Φ....) ΗΡΑ ΗΡΑΚΩ(Ν). Bz. links Keule. Beulé S. 226. 3,93

25. Dr. verwischt. 3,84

*26. A | ΘΕ Dr. ΜΕΝΕ(ΔΗΜΟΣ)
• ΜΕ | ΝΕ ΕΠΙ(ΓΕΝΟΣ) ΔΙΟ. Auf
| ΕΠΙ der Amphora Ε. Bz. links
| ΔΙΟ Asklepiosstab. 3,76
Ε

27. Dr. ΜΕΝΕ ΕΠΙ ΝΙΚ. Bz. l. Asklepiosstab. Beulé S. 332. 3,86

28. Tetradr. ΞΕΝΟΚΛΗΣ ΑΡΜΟΞΕΝΟΣ. Auf der Amphora Γ. Bz. r. Delphin am Dreizack. Beulé S. 357. 16,38

29. Tetradr. ΞΕΝΟΚΛΗΣ ΑΡΜΟΞΕΝΟΣ. Auf der Amphora Μ, darunter ΠΡ. Bz. r. Dreizack mit Delphin. Beulé S. 358. 16,02

*30. Tetradr. ΑΡΟΠΟΣ ΜΝΑΣΑΓΟ(ΡΑΣ) ΙΛ[*]). Auf der Amphora Η, darunter ΔΗ. Bz. r. Agon — nicht Eros — mit Kranz und Palme. 16,52

*31. Tetradr. ΑΡΟΠΟΣ ΜΝΑΣΑΓΟ(ΡΑΣ) ΔΗ(ΜΕΑΣ). Auf der Urne Θ, darunter ΣΟ. Bz. r. Agon. 16,33

*32. Tetradr. ΗΡΑΚΛΕΙΔΗΣ [Ε]ΥΚΛΗΣ [Β]ΑΚ(ΧΙΟΣ). Auf der Amphora Λ, darunter ΣΩ. Bz. r. Nike. 16,27

*33. A | ΘΕ Dr. ΗΡΑΚΛΕ[Ι]ΔΗΣ
ΗΡΑ | ΚΛΕ ΕΥΚΛΗΣ ΔΙΟ(ΚΛΗΣ).
ΔΗΣ | Auf der Amphora Λ. 3,85
ΕΥΚ
ΛΗΣ
ΔΙΟ
Λ

34. Tetradr. ΜΙΚΙ(ΩΝ) ΘΕΟΦΡΑ(ΣΤΟΣ). Bz. r. Viergespann rechtshin. Beulé S. 343. 16,38

35. Tetradr. ΜΙΚΙ(ΩΝ) ΘΕΟΦΡΑ(ΣΤΟΣ). Beulé S. 343. 3,65

36. Tetradr. ΤΙΜΑΡΧΟΣ ΝΙΚΑΓ(ΟΡΑΣ) ΔΩΡΟΘ(ΕΟΣ). Auf der Amphora Ε, darunter Σ+. Bz. l. Anker. Beulé S. 370. 16,11

37. A | ΘΕ Dr. ΤΙΜΑΡΧ(ΟΣ) ΝΙΚΑ-
ΤΙΜ | ΑΡΧ (ΓΟΡΑΣ) ΜΕΝ(ΑΝ-
| ΝΙΚΑ ΔΡΟΣ). Bz. l. Anker. 3,82
| ΜΕΝ

38. ΕΥΡΥ | ΚΛΕΙ Tetradr. ΕΥΡΥΚΛΕΙ-
ΑΡΙ | ΑΡΑ (ΔΗΣ) ΑΡΙΑΡΑ(ΘΗΣ)
ΞΕΝΟ | ΞΕΝΟΚΡ(ΑΤΗΣ). Auf
ΚΡΑ | der Amphora Δ, darunter
Δ
ΜΕ
ΜΕ. Bz. r. die 3 Chariten. Beulé S. 297. 16,47

*39. ΕΥΡΥ | ΚΛΕΙ Tetradr. ΕΥΡΥΚΛΕΙ
ΑΡΙ | ΑΡΑ (ΔΗΣ) ΑΡΙΑΡΑ(ΘΗΣ)
ΗΡΑ | ΗΡΑΚΛΕΙ. Auf der
ΚΛΕ | Amphora Γ, entweder
Ι | Γ oder Ε. Unter der Am-
Γ
ΣΩ
phora ΣΩ. Bz. r. die Chariten. 16,42

[*]) Der dritte Magistratsname ist der auch in der Serie Z vorkommende: ΦΙ, ΦΙΛ, ΦΙΛΙ ... vgl. Beulé S. 222.

40. ΕΥΡΥ | ΚΛΕΙ
ΑΡΙ | ΑΡΑ
ΑΡ
ΧΙΠ

Tetradr. ΕΥΡΥΚΛΕΙ(ΔΗΣ) ΑΡΙΑΡΑ(ΘΗΣ) ΑΡΧΙΠ-(ΠΟΣ). Auf der Amphora Μ. Bz. Chariten. Beulé S. 298. 16,12

41. ΕΥΡΥ | ΚΛΕΙ
ΑΡΙ | ΑΡΑ
ΑΡ
ΧΙΠ
ΚΙ
Η[?]
ΣΟ

Tetradr. ΕΥΡΥΚΛΕΙ(ΔΗΣ) ΑΡΙΑΡΑ(ΘΗΣ) ΑΡΧΙΠ-(ΠΟΣ) ΚΙ. Unter der Amphora ΣΩ. Bz. Chariten. 16,12

38—41 aus 4 verschiedenen Stempeln.

*42. Tetradr. ΒΑΣΙΛΕ(ΥΣ) ΜΙΘΡΑΔΑΤΗΣ ΑΡΙΣΤΙΩΝ. Auf der Amphora Rest eines Α oder Δ. Bz. r. achteckiger Stern zwischen 2 Halbmonden. Vgl. Beulé S. 237, der das Exemplar des Brit. Museums beschreibt aus der Serie Β. 16,24

*43. 44. 45. Α | ΘΕ
ΒΑΣΙ | ΛΕ
ΜΙ | ΘΡΑ
ΔΑ
ΤΗΣ
ΑΡΙΣ
ΤΙΩΝ

Dr. ΒΑΣΙΛΕ(ΥΣ) ΜΙΘΡΑΔΑΤΗΣ ΑΡΙΣΤΙΩΝ. Bz. r. Stern mit den 2 Halbmonden. Die Nummer der Phyle ist nicht zu erkennen.

4,06
Alle aus demselben Stempel. 4,11
3,96

*46. Tetradr. ΑΠΕΛΛΙΚΩΝ ΓΟΡΓΙΑΣ ΧΑΡΙ. Unter der Amphora ΑΠ. Bz. r. Greif. 16,52

47. Tetradr. ΑΠΕΛΛΙΚΩΝ Γ[ΟΡΓΙ]ΑΣ Λ.... ΑΣ (wohl ΔΕΙΝΙΑΣ zu ergänzen). Auf der Amphora Η. Bz. r. Greif. Beulé S. 217. 16,40

*48. 49. 50. 51. Dr. ΑΠΕΛΛΙΚΩΝ ΓΟΡ-ΓΙΑΣ [Σ]ΙΜΩΝ. No. 50 zeigt auf der Amphora Λ. Die Stellung der Namen ist dieselbe wie auf den Tetradrachmen, vgl. Beulé S. 212. 4,15
Alle aus demselben Stempel. 3,91
3,93
4,06

*52. Tetradr. ΑΡΙΣΤΙΩΝ ΦΙΛΩΝ ΔΡ[Ο]-ΜΟ(ΚΛΕΙΔΗΣ). Auf der Amphora Α, darunter ΜΗ. Bz. r. Pegasus. 15,83

*53. Tetradr. ΑΡΙΣΤΙΩΝ ΦΙΛΩΝ ΘΕΟ-(ΔΩΡΟΣ). Auf der Amphora Ε, darunter ΜΗ. Bz. r. Pegasus. 16,17

54. Tetadr. ΑΡΙΣΤΙΩΝ ΦΙΛΩΝ [Θ]Ε[Ο]. Auf der Amphora Ζ. Bz. r. Pegasus. Beulé S. 216. 15,87

III. 4 Tetradrachmen des Mithradates.

55. Vs. Kopf des Königs rechtshin, mit der Binde in den Haaren.
Rs. Hirsch linkshin, weidend. Links im Felde Halbmond und achteckiger Stern, rechts Monogramm ΜΕ.

ΒΑΣΙΛΕΩΣ
Α
ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ
ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ
Β

in einem Kranz von Epheu und Rosen. 16,20

56. Vs. Kopf des Königs, aber aus einem anderen Stempel.
Rs. Typus Beizeichen Monogramm und Kranz wie bei 55.

ΒΑΣΙΛΕΩΣ
Α
ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ
ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ
Γ 16,08

57. Vs. wie n. 56, derselbe Stempel, aber besser ausgeprägt.
Rs. wie n. 56, derselbe Stempel. 16,40

58. Vs. wie n. 56, derselbe Stempel.
Rs. Typus, Beizeichen, Monogramm, Kranz wie oben.

ΒΑΣΙΛΕΩΣ
Α
ΜΙΘΡΑΔΑΤοΥ
ΕΥΠΑΤΟΡοΣ
Δ 16,23

Von den hier beschriebenen Münzen enthalten, worauf schon Kumanudes hingewiesen hat, ausser den Tetradrachmen königlichen Gepräges und den

mit dem Namen des Königs in Athen geprägten Stücken des Aristion noch 6 den Namen des im mithradatischen Kriege thätigen Demagogen Apellikon; ihnen reihen sich die 3 Tetradrachmen des Aristion an, welcher zu Ehren seines pontischen Bundesgenossen dessen Wappen, den Pegasus, auf das Athenische Geld setzen liess. Hiernach gehören aber nicht weniger als 17 Stücke, also fast ein Drittel der Gesammtzahl, der Zeit des Mithradates an, und, wie ihre vortreffliche Erhaltung beweist, können dieselben nur sehr kurze Zeit im Verkehr gewesen sein. Dass von den Tetradrachmen des Aristion 2 ein auffallend geringes Gewicht zeigen, welchem auch dasjenige des Berliner Exemplares nahe steht mit 15,97 (Friedlaender-Sallet, Berliner Münzkabinet S. 176 n. 76), muss wohl auf eine zur Zeit der Bedrängniss der Stadt vorgenommene Münzverschlechterung zurückgeführt werden.

Wenn somit die Stücke der mithradatischen Zeit sich als die jüngsten erweisen, wird man mit höchster Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass wir es hier mit Geld zu thun haben, welches bei Gelegenheit der Eroberung der Stadt durch Sulla im Jahre 86 v. Chr. verloren gegangen ist.

Athen. R. Weil.

ZWEI TERRACOTTEN DES ANTIQUARIUMS IN BERLIN.

(Hierzu Taf. 15).

1. EOS UND KEPHALOS.

Für die Entführungsscene giebt es in der alten Kunst zwei Haupttypen. Entweder ist die Verfolgung dargestellt, oder der Raub ist geschehen und beide Figuren sind zu einer Gruppe vereinigt. Wenn die erstere Darstellungsform sich besonders für Malerei auf breiteren Flächen eignet, so die zweite für die Plastik, namentlich da, wo für architektonische Verwendung eine geschlossene Gruppe erforderlich ist.

Diese Verwendung beschränkt sich nicht auf solche Räume, die für eine bildliche Ausfüllung bestimmt sind, wie Giebelfelder und Metopentafeln, sondern sie erfolgt auch in freierer Weise. Bildwerke standen zur Decoration (*εἰς εὐπρέπειαν* Paus. I, 22) vor den Gebäuden und auf der Höhe derselben. Sie wurden als krönender Schmuck der Thore benutzt und hiessen *τὰ ἐπιφερόμενα*, auch *αἱ τιμαί* (*πυλίδες σὺν τοῖς ἐπιφερομένοις* C. Insr. Gr. 2749; *πρόπυλον σὺν ταῖς τιμαῖς* 3192).

Die decorative Aufstellung von Standbildern auf der Höhe von Gebäuden hat bei den Römern eine sehr grosse Ausdehnung gewonnen. Bei den Griechen finden sich, von den Akroterienfiguren auf der Höhe des Tempelgiebels abgesehen, aus älterer Zeit wenig Beispiele. Das merkwürdigste ist die Königshalle in Athen mit den beiden Bildwerken aus gebrannter Erde (Pausanias I, 3, 1), welche die erste der beiden mitgetheilten Terracotten uns in das Gedächtniss ruft.

Sie waren bestimmt die langgestreckte Horizontallinie des Dachs zu unterbrechen und zugleich die dem Kerameikos zugewendete Seite der Halle als die Frontseite zu kennzeichnen. Man kann sich die Aufstellung an den beiden Enden des Dachs über den Ecksäulen denken, wie in der Restauration der Basileios Stoa von G. Stier bei Panofka (der Tod des Skiron, Berlin 1836). Man könnte sich auch, wenn man mit Zestermann[1]) ein erhöhtes Mitteldach annimmt, auf diesem die Bildwerke aufgestellt denken, ähnlich wie die Dioskuren auf dem Schinkelschen Museum.

Für eine freie Aufstellung von Bildwerken auf der Höhe von Gebäuden erschienen Einzelfiguren zu dürftig; daher wählte man Gruppen von je zwei Figuren, gebundene Gruppen mit einer dramatisch bewegten, aber klaren und leicht verständlichen Handlung, deren Bewegung nicht zu excentrisch

[1]) Die antiken und die christlichen Basiliken 1847, T. 1. Fig. 3.

sein durfte. Man wählte Gruppen, deren Bedeutung sich für die Königshalle eignete, Scenen aus dem Leben hervorragender Mitglieder des mythischen Königsgeschlechts von Attica, des Kephalos und des Theseus, deren Abenteuer sich auch auf attischen Vasen als passende Gegenstücke einander gegenüber dargestellt finden [2]. Beide Gruppen müssen auch äusserlich sehr gleichartig gewesen sein, denn man kann sie sich doch nicht anders vorstellen, als dass beide aus je zwei Figuren bestanden, von denen eine die andere in der Schwebe hielt. Bei dieser Uebereinstimmung musste sich aber auch eine durchgreifende Verschiedenheit geltend machen, eine gewisse Antinomie, wie sie die alte Kunst in entsprechenden Darstellungen liebte, um eine Art von rhythmischer Bewegung zu erzielen. Denn auf der einen Seite war eine Entführung in die Luft dargestellt, auf der andern ein Sturz in das Meer; dort ein Liebesabenteuer, hier ein Strafgericht. Dort ist der attische Held der willenlos Erduldende, hier der siegreich das Gericht Vollziehende; aber auch die Entführung ist eine Ehre, eine Erhöhung, und der von der Göttin Geliebte eine Heldengestalt. Endlich bildet auch das Lokal der Sagen einen gewissen Gegensatz, indem die eine Scene am Ostrande der attischen Landschaft stattfindet, die andere in fernen Westen, an der Grenze der dorischen Halbinsel.

Wenn wir uns so die beiden Gruppen auf dem Dache der Königshalle nach ihren künstlerischen Motiven zu vergegenwärtigen suchen, so wünschen wir auch antike Vorbilder zu haben, um uns die Veranschaulichung zu erleichtern.

Was die Skirongruppe betrifft, so haben wir als solche die Metopentafel vom 'Theseion' und das Innenbild der Berliner Kylix (Panofka Tod des Skiron S. 1 und I, 1). In beiden Darstellungen sind aber die Figuren zu weit aus einander gezogen, um unmittelbar für die Herstellung der Dachgruppe verwerthet werden zu können.

Dagegen hat die Eos- und Kephalosgruppe auf Taf. 15 nr. 1, wenn ich mich nicht täusche, bei aller Bewegung etwas so Gehaltenes und Ruhiges; sie hat trotz der kleinen Dimensionen (Höhe 0,17) etwas so Monumentales und bildet eine so geschlossene Einheit, dass wir hier in der Hauptsache eine völlige Uebereinstimmung mit der Gruppe auf der Königshalle anzunehmen wohl berechtigt sind. Der schrägliegende Körper des Mannes hat gleiche Länge mit der Höhe der schreitenden Frau; sein Hinterkopf fällt in dieselbe Linie mit der Spitze ihres vorgesetzten Fusses, und die Linie, welche von dem zurückflatternden Gewandstücke der Eos auf den Hacken ihres rechten Fusses senkrecht hinuntergeht, wird nur um ein Geringes von den Füssen des Kephalos geschnitten. Das ganze Bild hat eine gewisse geometrische Regelmässigkeit, ein fein bemessenes Gleichgewicht und fällt in den Rahmen eines Rechtecks, dessen Grundlinie sich zur Höhe ungefähr wie 7 zu 9 verhält. Darin erkenne ich den Anschluss an ein monumentales Werk. Es ist das Muster einer gebundenen Gruppe in einem noch etwas alterthümlichen, ernsten und feierlichen Stil, in welchem der Geist attischer Kunst etwa aus der Kimonischen Zeit erkennbar ist.

Es ist eins der attischen Thonreliefs mit weggeschnittenem Hintergrunde, von denen ich in dieser Zeitung 1873 S. 51 gesprochen habe. Die Oberfläche ist in der Hauptsache gut erhalten und zum grössten Theile noch mit der weissen Thonlage bedeckt, welche den Untergrund der Farben bildete.

Die Deutung der Figuren scheint mir zweifellos zu sein; denn man kann bei dem unbärtigen Jüngling, der mit aufgerichtetem Oberkörper seinen Arm um die Schulter der Frau legt, unmöglich an einen todten Memnon denken, und ebenso wenig bei der Frau an eine menschenraffende Schicksalsgöttin, wie sie auf der kretischen Terrakotte dargestellt ist, die Raoul Rochette in den *Antiquités chrétiennes* III p. 24 besprochen hat.

Das gegenseitige Anschauen der beiden Figuren giebt der Gruppe einen inneren Zusammenhang und etwas Versöhnendes; denn man fühlt, dass sich der Geraubte ohne Widerstreben in sein Schicksal findet.

Ueber den ganzen Kreis verwandter Darstellungen vgl. O. Jahn in den Archäologischen Beiträgen S. 93 ff.

[2] Gerhard Auserlesene Vasenbilder III S. 39.

2. DIONYSOS UND SILEN.

Diese Terrakotte ist von der weissen Thonlage bis auf geringe Spuren ganz entblösst, und es ist nur der rothe Thon vorhanden. In demselben sind aber alle Einzelheiten mit der grössten Schärfe ausgedrückt, namentlich die Haare am Dionysoskopf und die Falten des Gewandes. Man sieht, sie sind auf dieselbe Weise in die Form eingeritzt worden, wie das feine Detail des Erechthoniosreliefs, dessen Herstellung in dieser Zeitung 1873 S. 51 besprochen worden ist. Auch die Grösse der vorliegenden Terrakotte ist beinahe dieselbe (Höhe und Breite c. 0,15) und ebenso übereinstimmend ist die fast quadratische Form, welche an eine Metopentafel erinnert. Die Figuren sind trotz einzelner Brüche im Ganzen sehr gut und vollständig erhalten; sie zeigen eine attische Reliefcomposition, eine höchst lebendige Zeichnung, ein Bild von echt volksthümlichem und gemüthlichem Charakter.

Dionysos in seiner alten bärtigen Gestalt zieht auf einem Esel oder Maulthier durch das Land, den entleerten Kantharos in der Rechten haltend. Sein Haupt ist in der typischen Weise nach vorn gesenkt; man sieht, dass er des Reitens müde ist und, vom Weine schwer, während das Thier noch langsam vorwärts geht, absteigen will. Zu diesem Zwecke stützt er sich mit der Linken auf den Thyrsos, der senkrecht auf dem Boden steht. Sein Reisegefährte hilft ihm mit der zärtlichsten Sorgfalt; mit gespreizten Füssen, um einen sicheren Stand zu haben, steht er hinter dem Thiere und fasst seinen Herrn mit der Rechten unter die Achsel, die linke legt er flach gegen die Schulter, damit der schwerfällige Körper nicht nach vorn sinke. Auf der Kruppe des Thieres erkennt man den Umriss einer Satteldecke, die Füsse sind vortrefflich modelliert, ebenso der Kopf; den freien Raum unter dem Kopfe füllt in ungezwungener Weise ein Junge, der vorausschreitend das Thier leitet. Man vermuthet in ihm einen Satyrknaben; doch sind keine sicheren Kennzeichen vorhanden. Ueber dem Kopfe des Thiers sieht man einen länglichen, spitz auslaufenden, schräg nach Rechts gekehrten Gegenstand; das ist der einzige Punkt, wo man die Deutlichkeit vermisst, welche die Farbe gegeben haben würde; denn ich wage nicht zu entscheiden, ob es die zurückwehende Flamme einer Fackel ist, die der Knabe trägt, oder etwa ein Schmuck, der zum Zaumwerk gehört.

Merkwürdig ist auch hier bei aller Lebendigkeit die Strenge der Composition, welche rechts und links mit senkrechter Linie abschliesst. Innerhalb dieser einrahmenden Linien entfaltet sich eine Mannigfaltigkeit anmuthiger Motive; denn das Bild gliedert sich, ohne an Einheit einzubüssen, in zwei Hälften. Vorne ist noch eine vorschreitende Bewegung nach links, in der Mitte, welche das emporragende Haupt des Dionysos bezeichnet, beginnt die Wendung nach rechts nnd der Uebergang zum Stillstand, den der aufgestützte Thyrsosstab wie der Silen deutlich ausdrückt. Die ängstliche Sorgfalt des Silens, der sich um den unbehülflichen Gott abmüht, wie eine Wärterin um ihr Kind, ist mit unverkennbarem Humor dargestellt.

Es gab mancherlei Legenden von den Plätzen, wo bei der ersten Ankunft des Dionysos er selbst oder seine Begleiter sich ausgeruht haben sollten An eine solcher Legenden mag auch die vorliegende Darstellung sich anschliessen.

Berlin. E. Curtius.

MISCELLEN.

DIE EIDECHSE DES DIOKLES UND DIE EINÄUGIGE DES APELLES.

Ziemlich das schmutzigste Gedicht des schmutzigsten Dichters der griechischen Anthologie steht XII 207 und sieht, Accentuation und Interpunction abgerechnet, in der Heidelberger Handschrift so aus

'Εχθὲς λουόμενος Διοκλῆς ἀνενήνοχε σαύραν
ἐκ τῆς ἐμβάσεως, τὴν ἀναδυομένην·
ταύτην εἴ τις ἔδειξεν Ἀλεξάνδρῳ ποτ' ἐν Ἴδῃ,
τὰς τρεῖς ἂν ταύτῃ προκατέκρινε θεάς.

Der offenbare Fehler ist zwar schon von Saumaise bemerkt aber noch nicht gehoben, ja Jacobs hat ihn auf einen nichtigen Grund hin vertheidigt, und um doch etwas Sinn hineinzubringen *ταύτης* geschrieben und das zweite Distichon als Frage gefasst. Das bedarf keiner Widerlegung, aber da der Gedanke, sobald man von der fehlerhaften Silbe ΠΡΟ absieht, nichts weiter verlangt, liess sich das Wahre nur finden, wenn ein besonders sinnreicher Einfall mit vollkommener Kenntniss der Geschichte des Textes zusammentraf. Kaibel hat gefunden dass der Schreiber, welcher nicht ohne beträchtliche Irrthümer diese Gedichte aus Uncialschrift in Minuskeln übertragen hat, ΤΡΙϹ für ΠΡΟ nahm. Den Inhalt des Epigrammes hat natürlich von Saumaise ab jeder verstanden der die Anthologie nicht bloss aus archäologischen Schriftquellen kannte: denn derselbe Straton gibt gleich im dritten Gedicht seines Buches die Terminologie für die *προσθέματα* seiner Knaben. Da heisst es *τὴν δ' ἤδη περὶ χεῖρα σαλευομένην λέγε σαύραν.* Das ist also die Eidechse die Diokles sich heben liess, die Anadyomene um derentwillen Paris allen drei Göttinnen dreimal den Preis aberkannt hätte.

Allein die Herren L. Stephani und Th. Schreiber befinden sich im Stande hinreichender Unschuld, auf diese Zote hin Folgerungen über Apelles koische Aphrodite statthaft oder unstatthaft zu finden. Stephanis Methode erfreut sich seit den Tagen Welckers und Jahns in Deutschland der gebührenden Schätzung und bedarf keiner Beleuchtung: Herr Schreiber dagegen hat auf Seite 111 dieser Zeitschrift gar eine Uebersetzung des Epigramms gegeben, die zu viel zu schönen Hoffnungen berechtigt als dass sie nicht in helles Licht gerückt werden müsste; er verstehe, sagt er, das ziemlich harmlose Epigramm so, „gestern hob Diokles beim Baden eine Eidechse, die eben auftauchte (*τὴν ἀναδυομένην*), aus der Wanne empor, würde wohl Paris, wenn man ihm diese Eidechse damals auf dem Ida gezeigt hätte, sie den Göttinnen vorgezogen haben?“ Ganz ohne Zweifel. Ein Ichthyosaurus musste ihm wie uns weit merkwürdiger sein als ein paar zweiäugige Göttinnen; wohl hatte auch er die Thierchen, Schlängelchen gleich doch viergefüsset, in Ritzen und Kraut kriechen und schleichen gesehn; aber auftauchen, aus einer Badewanne, nimmermehr. Nicht minder zweifellos ist dass Straton, wenn man ihm diese Wanneneidechse des Herrn Schreiber zeigen würde, ein anderes harmloses Epigramm machen würde, etwa von der Quantität des Omikron, oder vom Gebrauche des Artikels, oder von der Harmlosigkeit des Herrn Schreiber.

Dieser beschenkt uns in demselben Aufsatze ausser anderen Proben seines Scharfsinnes auch mit einer Conjectur zu Petron. Im 83. Capitel geht Encolpius in die Gallerie und sieht, wie sich im Roman gebührt, Werke der ersten Meister. Von Apelles betet er gar an *quam Graeci monocnemon appellant.* Ueberliefert ist *monocremon* und längst ansprechend verbessert, wenn natürlich auch Niemand sagen kann und schwerlich Petron selbst gewusst hat, was für ein Weib jene *μονόκνημος* sei. Denn jeder der nicht bloss archäologische Schriftquellen sondern etliche antike und moderne Romane gelesen hat wird diesen Apelles nirgend anders als im Reiche der Dichtung suchen. Wer anders denkt der bestimme doch den Maler des kranken Königsohnes im Wilhelm Meister. Doch diese Verkehrtheit theilt Herr Schreiber mit vielen denen es zu schwer fällt bei der Dürftigkeit unserer Ueberlieferung auf so kostbare Quellen der Kunstgeschichte bloss um der Wahrheit willen zu verzichten. Eigenthümlich ist ihm die Nonchalance mit der er ein koisches Bild nach Neapel versetzt, die Absurdität den Encolp das Portrait eines einäuigigen Greises anbeten zu lassen und der durchaus nicht aus Uebereilung begangene Schnitzer *quam Graeci μονόγληνον vocant*, wo man *tabulam* zu *quam*, *Antigonum* zu *μονόγληνον* ergänzen soll[1]).

Berlin, 15. December 75.

Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff.

[1]) Eine gütige Zuschrift des Hrn. Professor Blümner macht die Redaction darauf aufmerksam, dass die Conjectur *monoglenon* schon von Wustmann (Apelles S. 107) aufgestellt und von dem Einsender in der Besprechung dieses Buches (Fleckeisens Jahrbücher 1870 S. 615) abgelehnt ist. Wustmann will jedoch *quam* in *quem* ändern.

BERICHTE.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Rom. Am 10. December fand die Festsitzung des archäologischen Instituts zur Feier von Winckelmanns Geburtstag statt. In der sehr zahlreichen Versammlung waren Herr von Keudell und mehrere der hervorragendsten hiesigen und auswärtigen Gelehrten zugegen. Im Saale waren durch die Güte des Herrn Castellani mehrere Kästen mit als Ringe gefassten antiken geschnittenen Steinen und ein von Herrn Rosa entworfener Plan des Forum aufgestellt. Herr Rosa hielt einen Vortrag über das ***Forum Romanum,*** indem er als die gegenwärtig wichtigsten Fragen auf diesem Gebiet die nach der Area des Comitiums und dem Lauf der *via sacra* bezeichnete. Von grosser Wichtigkeit war die Auffindung der *cloaca maxima* an der Ostecke der *basilica Julia* bei den im Jahre 1871 vom Vortragenden geleiteten Ausgrabungen. Denn nach Dionys. 11, 50 legte Romulus das Forum unmittelbar am Fuss des Capitolinischen Hügels an, nachdem er das Sumpfland jener Gegend zum Theil trocken gelegt hatte, was jedoch völlig erst durch die den Tarquiniern zugeschriebene Anlage der *cloaca maxima* geschah. Auf dem Gebiet zwischen ihrem Lauf und dem Capitolinischen Hügel haben wir also die Monumente der ältesten Zeit zu suchen: die *curia Hostilia* an der Stelle der Kirche S. Adriano, vor ihr (nach Varro, *de l. l.* V. 155) die *rostra*. Rechts von der Curia lag die *graecostasis*, in deren Nähe, an der Stelle des späteren Concordia-Tempels (nach Varro und Festus) das *senaculum*. Einen weiteren Anhalt für die Fixirung der Topographie des ältesten Forums bietet die Erzählung vom Tode der Virginia bei Livius 3, 48, 5, aus der hervorgeht, dass die *veteres lanienae tabernae,* unweit des an der *via sacra* belegenen Bildes der Cloacina, der den Rostra gegenüberliegenden Seite des Forums als Abschluss dienten, zwischen *vicus Jugarius* und *vicus Tuscus,* wie Livius 44, 16 bestätigt. Einen monumentalen Beleg hiefür findet Redner in den hinter der Südseite der *basilica Julia* entdeckten Mauerresten, welche er als zu den alten *lanienae tabernae* gehörig erklärt. Die letzteren seien später zu *tabernae argentariae* umgewandelt, und in die Säulenhalle der *basilica* hineingezogen *nummulariae de basilica Julia* genannt worden. Die *via sacra* durchschnitt also das Forum zwischen dem *Comitium* und den *veteres tabernae.* Ihre Anlage muss mit der der *cloaca maxima* gleichzeitig geschehen sein. Der im Jahre 274 d. St. erbaute Castor-Tempel wurde nicht in einer Linie mit den *tabernae* angelegt, sondern an die *via sacra* vorgerückt, indem so als das eigentliche Forum der Raum zwischen *via sacra* und *Comitium* bezeichnet wurde. Unter den neu gefundenen Monumenten des späteren, vom Concordia-Tempel bis zum Vulcanal erweiterten Forums nimmt natürlich der Caesar-Tempel den ersten Rang ein, dessen Entdeckung, wie der Vortragende mit gerechter Genugthuung bemerken konnte, seine eigene frühere Vermuthung bethätigt hat. Die Auffindung des Vulcanal bezeichnete Herr Rosa als besonders wichtig für die Bestimmung der östlichen Grenze des Forums, die des *puteal Libonis* für die Fixirung des *fornix Fabianus* nach den Worten des Porphyrio: *puteal autem Libonis sedes praetoris fuit prope arcum Fabiannm*; auch die Worte des Asconius zu Cicero g. Verres *(fornix F. arcus est iuxta Regiam in sacra via)* weisen auf diese Seite des Forums. Die *via sacra* muss demnach vom Monument der Cloacina an beim Castor- und Vesta-Tempel vorbei zum Palatin geführt haben (auch nach Martials poetischer Beschreibung). Dass sie hinter der *summa sacra via* abgebrochen sei, um beim Tempel des Antoninus und der Faustina vorbei und durch den Bogen des Septimus Severus hindurch zu führen, ist schon deshalb unmöglich, weil sie ja dann das seit seiner Errichtung mit einer Einfriedigung versehene Comitium hätte durchschneiden müssen. Die an jener Seite existirende antike Strasse könne demzufolge nicht die *via sacra* sein. — Professor Helbig sprach sodann über die Herkunft der geometrischen Decorationsweise. Mehrere gewichtige Gründe sprechen gegen Conzes Annahme, dass die Griechen und Italiker jene Decorationsweise schon bei der Einwanderung in ihre späteren Wohnsitze mitgebracht haben. Um von den Resten der sog. Steinzeit in Italien abzusehen, so sind in den sog. Terremare, welche die älteste Periode der Bronzezeit in Italien repräsentiren, Gegenstände mit ausgebildeten Ornamenten geometrischen Stiles nicht gefunden worden. Der grösste Theil dieser Gegenstände entbehrt aller Verzierung, einige wenige zeigen allerdings gewisse Motive des geometrischen Stils, aber nicht das ganze eigenthümliche System.

Nun weist aber das Vorkommen von Knochen des Esels in den Terramare (der Esel wurde zu den Griechen und Italikern durch Semiten nach der Einwanderung gebracht) darauf hin, dass deren Bewohner schon fremde überseeische Einwirkungen erfahren hatten und diesen verdanken auch jene Anfänge geometrischer Decoration ihre Entstehung. Ein Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme liegt darin, dass aus der nächst jüngeren Periode, welcher die Ausgrabungen in Bologna und Poggio Renzo angehören, allerdings Gegenstände geometrischer Decoration gefunden sind. Gegen die etwaige Annahme, dass die Bewohner der Terremare der vorarischen Bevölkerung Italiens angehörten, beweist die Anlage der Terremare (ein Oblong mit Gräben und Dämmen; in zweien hat man sogar eine Art Cardo gefunden), die eigenthümlich italisch ist, und die Uebereinstimmung ihres Inhaltes mit den auf dem Esquilin und am Albaner-See gefundenen Thongefässen und Bronzen. Diese hinwiederum sind als italische Producte gesichert durch die Uebereinstimmung ihres Stiles mit den im Bezirke des Tempels der Dea Dia gefundenen Gefässen. Ohne Hülfe der Drehscheibe gearbeitet und schlecht gebrannt illustriren diese Gefässe die auch sonst beobachtete römische Sitte, wonach man Cultgeräthe dauernd in der Weise zu verfertigen pflegte, welche bei Einsetzung des Cultes üblich war. Die Necropole von Albalonga weist zwei verschiedene Gruppen von Gräbern auf. Die Funde der ersten, nach Norden gelegenen, sind wie die vom Esquilin ohne geometrische Verzierungen; nur ein im Allgemeinen den Charakter dieser Gruppe tragendes Grab enthielt eine Urne, welche mit geometrischen Ornamenten geziert ist. Doch geben diese den Eindruck, dass der Verfertiger ohne volles Verständniss nach einer Vorlage gearbeitet habe und dass sie der Zeit angehören, in welcher die Italiker zuerst mit der geometrischen Decoration bekannt zu werden anfingen. Die Gegenstände dagegen aus der zweiten Gruppe, den nach Süden gelegenen Gräbern, sind völlig im geometrischen Stile decorirt. Dieselbe Erscheinung kehrt bei der Necropole von Poggio Renzo bei Chiusi wieder (vgl. Bull. d'Inst. 1875 p. 216 ff.). Auch hier ist eine Gruppe von Gräbern ohne Gegenstände geometrischer Decoration; die zweite, jüngere, zeigt Vasen von besserer Technik mit derselben. Auch in dem nahen Sarteano hat man eine kleine Necropole mit Vasen ohne jede geometrische Verzierung gefunden. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass beide Gruppen von Poggio Renzo einem und demselben Volke angehören, da die gefundenen Gegenstände nur nach der Qualität verschieden sind. Damit ist erwiesen, dass die Italiker bei ihrer Einwanderung die geometrische Decoration noch nicht kannten. Dieselbe ist heimisch im Orient und also wohl von dorther zu den Italikern gekommen. In der That finden sich in der Zeit, wo die geometrische Decoration vorherrscht, andre Gegenstände von evident orientalischer Provenienz: Arbeiten in Elfenbein- und Hippopotamus-Knochen, eine Muschel des indischen Oceans: *Cypraea isabella,* Scarabaeen, Affen aus Bernstein, deren einer von Prof. Boll als eine nur in Indien vorkommende Art bestimmt ist. Eine noch genauere Antwort auf die Frage nach dem Ursprung dieses Stils geben einige in Abbildung vorgelegte Vasenscherben aus den Ruinen von Koyundschik, von denen vier mit geometrischer Decoration versehen sind, während die fünfte, sehr ähnlich den unter der Bastion des Kimon auf der Akropolis von Athen, beim Albaner See und in einem sehr alten Grab bei Sarteano gefundenen Scherben, phoenikische Buchstaben aufweist. Ferner eine ebenfalls in Abbildung vorgelegte Vase, welche in bedeutender Tiefe unter dem Kloster von Zion gefunden, von de Saulcy in Jerusalem angekauft und dem Louvre überlassen ist. Ihnen reihen sich nach den dem Vortragenden durch Dumont und Fröhner gewordenen Mittheilungen ähnliche Fragmente aus Gaza und Ascalon, ebenfalls im Louvre, an. Danach ist die geometrische Decoration asiatisch-semitischen Ursprungs. Sie füllt eine Lücke unsres kunsthistorischen Wissens aus, indem sie uns die der Höhe der assyrischen und ägyptischen Kunst vorangehende Entwicklung kennen lehrt. Dass die der zweiten Periode asiatischer Decoration eigenthümlichen Thiere, Löwe, Leopard, Panther ganz fehlen, erklärt sich nach dem Vortragenden einfach: die decorative Verwerthung jener Thiere setzt die grossen Jagden und Thiergärten der asiatischen Despoten voraus. Nur durch sie hatten die Künstler Gelegenheit, jene Thiere in Massen und häufig zu sehen. Jene erste, primitive Zei begnügte sich mit der Darstellung von Haus- und leicht jagdbaren Thieren. Auch die Abwesenheit von Pflanzenornamenten ist erklärlich: erst der mehr cultivierte Mensch nimmt Interesse an der Vegetation.

Bonn. Am Abend des 9. December versammelte sich zu Bonn eine ansehnliche Zahl von Alter-

thumsfreunden aus Bonn und anderen rheinischen Städten, um nach alter schöner Sitte den Geburtstag Winckelmann's zu feiern. Professor Dr. Stark aus Heidelberg behandelte drei Metall-Medaillons, die an drei verschiedenen Puncten gefunden worden sind. Das erste, aus Schwarzenacker in der bayrischen Pfalz stammend, stellt einen Adler dar, den Oberkörper eines Knaben, welcher in einer Hand den Hirtenstab trägt, umfassend und nach oben hebend, offenbar Ganymed. Das zweite ist ein weiblicher Idealkopf mit Lorberkranz, welcher wahrscheinlich eine der Jahreszeiten darstellt. Auf dem dritten Medaillon sieht man die Darstellung eines Mannes, der einen Löwen erwürgt; diese Gruppe ist umrahmt von Thiergestalten, welche sich gegenseitig bekämpfen. Im Anschlusse an diese drei Kunstwerke warf der Redner einen Rückblick auf die historische Entwickelung der Form des Medaillons. — Herr Direktor Dr. Kortegarn aus Bonn sprach über den Schleifer von Florenz, indem er gegen die so eben erschienene Abhandlung Kinkel's für den antiken Ursprung eintrat. — Herr H. Garthe aus Köln lenkte die Aufmerksamkeit auf eine vor dem Weierthore in Köln gefundene Goldmünze des Silvanus, ein Unicum, auf welcher der Kaiser als *episcopus* bezeichnet wird. — Professor Bergk aus Bonn behandelte eine zu Welm an der Mosel beim Bau der neuen Eisenbahn gefundene Marmorstatuette, welche in das Berliner Museum kommen wird. Es ist eine jugendliche Männergestalt von zarten, anmuthigen Formen, wahrscheinlich Bruchstück einer Gruppe, die eine Scene aus dem bakchischen Kreise darstellte und als Kopie eines griechischen Originals als guter Zeit anzusehen ist. — Dr. Jos. Kamp aus Köln brachte einen weiteren Beleg für die Annahme, dass die Römer die Töpferstempel vielfach mit losen Typen zusammengesetzt haben und somit der Erfindung der Buchdruckerkunst sehr nahe gewesen sind, durch den Nachweis zweier „Druckfehler" auf zwei Töpferstempeln, die vor einigen Jahren auf der Alteburg bei Köln gefunden worden sind. — Zum Schlusse zeigte Professor Schaaffhausen in Bonn verschiedene Arten von Bleihämmmern vor, einen in München-Gladbach gefundenen Menschenschädel, welcher einst als Trinkschale benutzt wurde, und vollkommen erhaltenes Haar eines Germanen aus der Römerzeit.

Berlin, 10. December. Herr Curtius eröffnete die Festsitzung mit einem Rückblick auf die Thätigkeit der archäologischen Gesellschaft im vergangenen Jahr. Er gedachte auch der schweren Verluste, welche sie seit dem letzten Jahresfeste erlitten durch den Tod mehrerer ihrer Mitglieder, des Prof. Matz, des Baumeisters Prof. Lohde, der zu ihren ältesten und treuesten Mitgliedern gehört hatte, des unermüdlichen Forschers Corssen und des Lic. Frommann. Er legte Zusendungen der Herren Conze in Wien und Salinas in Palermo vor, erstattete Bericht über den Fortgang der Ausgrabungen in Olympia und zeigte dann die soeben vollendete neue Karte von Athen, welche auf Veranstaltung des General-Feldmarschalls Grafen Moltke der Vermessungs-Inspector Herr Kaupert aufgenommen und gezeichnet hat. Es lagen zwei photographische Copien der Originalzeichnung vor, die eine das jetzige Athen darstellend, die andere nur das Terrain mit Hervorhebung aller für das Alterthum wichtigen Punkte. — Herr Treu legte die Tafeln für das diesjährige Winckelmannsprogramm über „Griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform" vor. — Herr Adler hatte eine von ihm bewirkte neue Aufnahme des Apollon-Tempels auf der Insel Ortygia, in welchem er schon im Jahre 1867 das einzige bisher bekannte Beispiel des *opus monotriglyphum* nachgewiesen hatte, ausgestellt und zur Vergleichung die in identischen Maassstäben gezeichneten Grundrisse und Fronten der Tempel von Selinus (C), von Korinth und Assos. Hierbei wurde die zweite Vorhalle an der Frontseite der Tempel von Syrakus, Selinus und Assos als eine spätere „Vorschuhung" erklärt, die an den beiden letzten Tempeln mit der Aufstellung der seit der Mitte des VI. Jahrhunderts nach und nach beliebt gewordenen plastisch geschmückten Metogen zusammenzuhängen scheint und für die Datirung der ursprünglichen Bauanlagen von Wichtigkeit ist. Noch zwei Bauwerke, das jetzt bis auf 2 Säulen zusammengeschmolzene Olympieion zu Syrakus und das nur bei Pausanias etwas näher erwähnte Heraion zu Olympia, haben nachweislich das Schema *opus monotriglyphum* bei peripteraler Anlage gezeigt. — Herr Mommsen legte das neu in Rom gefundene Elogium des M. Valerius Messalla, eines Zeitgenossen und Freundes des Cicero vor, der zwei Jahre nach diesem zum Consulat gelangte. — Herr Kaibel legte eine Inschrift von Dyme (in Achaia) vor und stellte dieselbe mit einer Pausaniasstelle zusammen, indem er nachwies, dass die Angaben der Inschrift und des Pausanias über einen alten Heroencult trotz

mancher Abweichungen zu identificiren seien. Der Heros, Polystratos genannt, kämpfte mit Herakles gegen Elis und fiel von der Hand der Molioniden; von Herakles bestattet, wurde er von den Dymaiern bis in späte Zeit mit Todtenopfern geehrt. Die Inschrift scheine etwa Ende des 3. vorchristlichen Jahrhunderts aufgestellt, bei einer Gelegenheit, da die achäischen Städte in grosser Kriegsnoth endlich wieder einmal die Eleer geschlagen hatten (ca. 219); die Vermuthung liege nahe, dass sie sich hierbei ihres alten Heros erinnert und sich ihm durch Restauration des Denkmals für seine Hülfe dankbar erwiesen haben. — Herr Curtius sprach über die vier grossen buntfarbigen Lekythen des k. Museums, von denen Facsimiles vorlagen. Er wies nach, wie dieselben durch Grösse, Form, Technik und Darstellung von der gewöhnlichen Gattung verschieden sind, und dass sie in der Technik zur wirklichen Malerei mit Licht und Schatten und in den Gegenständen der Darstellung zu den apulischen Vasen einen Uebergang bilden.

Berlin. Archäologische Gesellschaft. Sitzung vom 11. Januar 1876. Herr Curtius besprach die eingegangenen Schriften, besonders die stattliche Ausgabe des Musée Fol in Genf, dessen reichen Inhalt er hervorhob. Er zeigte ferner einige besonders schöne Gypsabdrücke aus den für das Berliner Königl. Museum kürzlich erworbenen Formen, welche aus einer antiken Fabrik von rothen, sog. aretinischen Thongefässen bei Cumae in Campanien stammen und mancherlei Fabrikzeichen und Fabrikantennamen enthalten. Endlich sprach er über den Stand der Ausgrabungen in Olympia. — Von Herrn Adler wurde das schon vor längerer Zeit (1851) erschienene Werk von Bouchet: „*Compositions antiques*“ vorgelegt und für archäologische Apparate warm empfohlen. — Nachdem sodann Herr Schubring den finanziellen Jahresabschluss vorgelegt und Decharge empfangen hatte, wurde der bisherige Vorstand, aus den Herren Curtius, Adler, Schöne und Schubring bestehend, durch Akklamation wiedergewählt und die Herren Kiessling, Dorn, Jordan und Ende als ordentliche Mitglieder der Gesellschaft aufgenommen. — Herr Trendelenburg besprach das Prachtwerk von K. Woermann: Die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel in Rom, in welchem diese Gemälde zum ersten Male in farbigen Nachbildungen veröffentlicht werden. Die chromo-lithographischen Tafeln, hervorgegangen aus der Anstalt von Loeillot in Berlin, übertreffen an Ausführung sowie an Treue alles, was bisher in Nachbildung antiker Wandgemälde geleistet ist. Ueber den engen Kreis der Fachgenossen hinaus werden sie das lebhafteste Interesse erregen, da sie zum ersten Male einen Einblick in das künstlerische Vermögen der Alten auf diesem scheinbar so ganz modernen Kunstgebiete gewähren. Die Vorläufer dieser Kompositionen sind, wie Woermann in dem gleichzeitig erschienenen umfangreichen und in den wesentlichen Resultaten unanfechtbaren Werke: „Die Landschaft in der Kunst der Alten“ (München, Ackermann 1876) nachgewiesen hat, in der hellenistischen Epoche der griechischen Kunst entstanden. Zwar sind die Griechen in der Landschaftsmalerei nie so vollkommen gewesen wie auf anderen Gebieten der bildenden Kunst, dennoch gewähren vor allen die Odysseebilder einen hohen künstlerischen Genuss. — Herrn Hübner wurde die Vorlage neuer Photographien 1) von der bekannten Thusnelda-Statue in Florenz, 2) von dem fälschlich Jason mit dem goldenen Vliesse genannten Reliefe im Vatikan verdankt. In dem zweiten Werke wies er einen mit einer Paenula aus zottigem Pelz bekleideten, wahrscheinlich germanischen Gefangenen nach, welcher gefesselt vor einem Tropäum steht. Unzweifelhaft hat das schöne Relief zur Dekoration eines Bauwerkes gedient, etwa eines Triumphbogens (wobei an den des Domitian gedacht werden kann), in ähnlicher Weise wie das Relief des römischen Kriegers im Berliner Museum. Endlich legte derselbe eine Zeichnung des Matronensteines von Rödingen in der Mannheimer Alterthümersammlung vor, um deren Herstellung sich Professor Haug in Mannheim ein besonderes Verdienst erworben hat. Das kleine Denkmal ist von hervorragendem Kunstwerthe; auch theilt es mit nur einem einzigen Matronendenkmal (in Pallanza am Lago maggiore) die Eigenthümlichkeit, dass neben den drei Göttinnen jugendliche Gestalten Opfernder erscheinen. — Zuletzt legte Herr Jacobsthal die von ihm in natürlicher Grösse bewirkten Aufnahmen der merkwürdigen altdorischen Kapitelle von der Westfront des Zwillingstempels zu Paestum (fälschlich noch immer Basilika genannt) vor, und besprach den bisher nur an dieser Stelle beobachteten sehr eigenartigen, fast eleganten Habitus des Hypotrachelion.

Sitzung vom 8. Februar. Herr Curtius legte die Brüsseler *Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie*, sowie Schriften von Urlichs, Wieseler und Klügmann vor. Sodann berichtete er über neue Funde in Olympia, woran Herr Adler eine Erläuterung des Standes der Erdarbeiten knüpfte, indem er die Hoffnung aussprach, dass die Freilegung des Zeus-Tempels und seiner Umgebung in einer Distanz von 30 M. bis Ende Mai vollendet sein würde. Hierauf wurden die Herren Oberstlieutenant Regely und Dr. Kaibel zu ordentlichen Mitgliedern gewählt. — Herr von Sallet legte zwei viereckige Terracottastückchen des königl. Museums aus Palmyra vor. Die Darstellung derselben, zwei opfernde Kaiser, einer mit dem Adlerscepter, findet sich genau ebenso als Rückseite einiger Denare des Kaisers Aurelian, von denen der Vortragende früher bewiesen hat, dass sie sich auf den Kaiser Aurelian und seinen Mitregenten in Palmyra, Vaballathus beziehen. Derselbe zeigte Abdrücke syrakusanischer Tetradrachmen der Künstler Phrygillos und Eumenos um 400 v. Chr., welche durch den merkwürdigen Kranz der Persephone: Aehren, Mohnkopf, Eichel und Eichblatt ausgezeichnet sind. — Herr von Wilamowitz machte darauf aufmerksam, dass der Rundtempel der Kabiren auf Samothrake um etwa 30 Jahre älter ist, als man angenommen hat. — Herr Treu besprach die von Lanciani im Bull. municipale vom Jahre 1875 beschriebenen Gräberfunde: dieselben seien für eine Chronologie der Vasenfabrikation nicht zu brauchen, da der Inhalt der drei Gräberschichten in alter und neuer Zeit durcheinander gerathen zu sein scheine. — Herr Hübner legte Photographien eines bei Marren im Oldenburgischen gemachten Fundes römischer Erzstatuetten und eines kleinen Altärchens mit Weihinschrift vor, welcher im nächsten Hefte der Bonner Jahrbücher erläutert werden wird.

Sitzung vom 8. März 1876. Herr Curtius eröffnete die Sitzung mit Vorlegung neu erschienener Schriften: Hercher über Troja, Mau Laokoon, Robert *Frammento di una tavola Iliaca*, machte Mittheilung über die Ausgrabungen in Olympia und legte die neu gefundene Inschrift des Syrakusaners und Kamarinäers Praxiteles vor, ein metrisches Epigramm aus Gelons Zeit, über welches noch Herr Kaibel sprach. — Herr Trendelenburg besprach die Klasse von Gemälden, welche in einem Rahmen eine doppelte Handlung zeigen; er wies nach, dass dieselben der Wandmalerei angehören, und entweder Bestandtheile grösserer Friescompositionen oder Verbindungen ursprünglich getrennter Gegenstände sind. Die Tafelmalerei der Alten kennt Gemälde mit doppelter Handlung nicht; deshalb ist es unzulässig, die Beschreibungen des Philostratos durch Hinweisung auf die Doppelbilder der Wände zu schützen. — Herr v. Wilamowitz-Möllendorff wies noch darauf hin, dass, wie die Esquilinischen Odysseelandschaften zeigen, Inschriften wie ΑΚΤΑΙ u. a. nicht die Personen bezeichnen, bei denen sie stehen, sondern die Gegenden, deren künstlerische Vertreter die betreffenden Nymphen und Satyrn sind; denn ΑΚΤΑΙ steht z. B. neben einem Fährmann. Entsprechend seien alle diese Beischriften Feminina Pluralis deren collektive Bedeutung zahlreiche Analogien habe, während Philostratos sich mit seinen, dem Hippolytos des Euripides entnommenen 'Leimones' etwas sprachlich und sachlich gleich Unmögliches ausgedacht habe. — Herr Treu besprach Darstellungen von Mören, deren eine, ein Marmorrelief der Eremitage, jetzt als Fälschung erwiesen ist. Von den als Schicksalsgöttinnen gedeuteten Terrakotten, *Compte rendu* 1869 T. III, 3—5 legte er Wiederholungen vor, die aus Athen in das Kgl. Museum gelangt sind. Von diesen Figürchen hält eine ein Tympanon, ein Attribut, das jeden Gedanken an die Mören ausschliesst und dazu nöthigt, einfache Darstellungen opfernder, singender und musicirender Frauen zu erkennen. Endlich besprach derselbe eine Petersburger Gemme mit dem Bilde des Zeus Moiragetes, der auf der Rechten die drei Göttinnen trägt. — Herr Hübner legte neue Hefte des *Museo español de antiguedades* vor; die Abbildung eines Puteals von italischer Herkunft mit Relieffiguren (Geburt der Athena: Hephaestos, Zeus sitzend, Nike, Athena, drei Mören, wie auf dem Tegeler Relief), erregte besondere Aufmerksamkeit. — Herr Mommsen legte die Inschriften eines Columbariums vor, das kürzlich in Rom aufgedeckt worden ist und der Dienerschaft des Vaters der Kaiserin Messalina, Gemahlin des Nero, angehört. Dieselben eröffnen einen interessanten Einblick in einen dem kaiserlichen sehr nahe stehenden Hofstaat.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

BERICHTE.

I.

Die von der Direktion für die Ausgrabungen in Olympia ernannten Beamten, Hr. Dr. Gustav Hirschfeld und der K. Bauführer Hr. Adolf Bötticher, sind am 12. September in Druva, dem der Ausgrabungsstätte nächstgelegenen Dorfe angekommen, wo für sie unter Fürsorge des Deutschen Konsuls in Patras, Hrn. Hamburger, ein Haus gebaut und eingerichtet war. Nach Absteckung eines Areals von 115 Stremmata (à 1000 Qu.-Mtr.) begannen die wirklichen Arbeiten Montag den 4. Oktober mit Eröffnung von zwei Entwässerungsgräben östlich und westlich von den Tempelfronten nach dem Alpheiosbette hin, um das Centrum der Ausgrabung, das Tempelterrain, auch während der Regenzeit trocken halten zu können. Abgesehen von einigen Nebengrabungen am Kladeosufer, die zur Auffindung von Gräbern und einer den Tempelbezirk an der Westseite begrenzenden Mauer führten, ging man darauf aus, durch Vertiefung und Verbreiterung der Gräben dem Zeustempel schrittweise immer näher zu kommen. Bei diesem Vorgehen fand man das dorische Gebälk eines noch unbekannten Gebäudes und Säulentrommeln sowie Kapitelle des Tempels selbst. Demnächst erfolgte die Verbindung der beiden Hauptgräben durch einen Quergraben längs der Nordseite, um sodann mit rasch vermehrter Arbeiterzahl von ca. 125 Mann das ganze Terrain vor beiden Fronten bloss zu legen.

Am 15. December wurde an der Südostecke des Tempels, drei Meter tief, ein überlebensgrosser männlicher Torso aus Marmor gefunden, der in eine spätere, trocken zusammengefügte Mauer eingesetzt war, ein Werk von bedeutendem Kunstwerthe und aller Wahrscheinlichkeit nach das Bruchstück des Zeus, der als Kampfrichter in der Mitte des Ostgiebels sitzend dargestellt war. Fünf Tage später stiess man in derselben Gegend auf ein dreiseitiges Marmorpostament mit vollkommen erhaltener Weihinschrift der Messenier und Naupaktier an den Olympischen Zeus. In einer zweiten Inschrift nennt sich Paionios aus Mende in Thracien als den Künstler (unten Nro 1). Am nächsten Morgen zeigte sich in zwei Theile getrennt eine überlebensgrosse weibliche Figur aus pentelischem Marmor, welche sich durch den Ansatz der Flügel sofort als die Siegesgöttin zu erkennen gab, welche auf dem Postament gestanden hatte. Die Figur misst vom Hals bis zur Fussspitze 1,74. Das Gewand, welches die linke Brust frei lässt, fällt über den Gurt in kurzen Falten nieder. Dem Unterkörper schmiegt sich der Stoff so eng an, dass die schönen Formen in voller Klarheit hervortreten. Nach hinten bauscht sich das Gewand in weitem Bogen. Obgleich Kopf und Arme fehlen, erregt die lebensvolle Anmuth und das bewegte Gewand der zur Erde herabschwebenden Göttin grosse Bewunderung. Es wurde sogleich als das von Pausanias V. 26, 1 erwähnte Werk erkannt; es ist das erste urkundlich bezeugte Bildwerk eines hervorragenden Meisters des fünften Jahrhunderts vor Christus. An dem Fundorte der Nike kamen ferner mehrere dreiseitige Marmorblöcke zum Vorschein, die offenbar zu demselben Postamente gehört haben. Sie trugen eine Inschrift, die sich ebenfalls auf die Geschichte der Messenier bezieht, nämlich auf den Schiedsspruch der Milesier in Betreff des zwischen den Lakedämoniern und Messeniern fortwährend streitigen Grenzbezirks (Tac. ann. 4, 43).

Ein kolossaler männlicher Torso lag unter der Nike an der Rückseite fast unbearbeitet, also wahrscheinlich auch vom Giebel; der Ellenbogen des linken Arms ist in das Gewand gewickelt, das den Unterkörper umgab. Unter ihm ruht wieder ein Koloss, der noch der Erlösung harrt.

Am 22. fand sich vor der Ostfront der untere

Theil einer liegenden Figur, welche ihren Platz in der linken Giebelecke gehabt haben muss, also einer der beiden Flussgötter, welche Pausanias nennt. Er ist kaum über Lebensgrösse und von vorzüglicher Arbeit. Neben ihm kam an demselben Abend ein männlicher Torso und demnächst an der Südwestecke das Bruchstück eines heftig bewegten Mannes mit Chlamys, das erste Zeugniss von den noch erhaltenen Standbildern des Westgiebels, zum Vorschein. Dies Werk zeigt eine starke Einwirkung des Wetters.

Soweit der wesentliche Inhalt des letzten Berichts, welcher auch noch von glücklichen Funden (namentlich einem schönen lebensgrossen Satyrkopfe aus Terracotta) am Fusse des Kronoshügels spricht. Durch ein Telegramm vom 1. Januar wird die Auffindung des einen Wagenlenkers und eines männlichen Torso gemeldet; endlich auch die glückliche Vervollständigung des Flussgottes, indem der Oberleib und der ganz unversehrte Kopf zu Tage gekommen sind.

2.

Seit Abschluss des vorigen Berichts liegen weitere Mittheilungen vom 30. December, 6. und 13. Januar vor. Indem die Arbeiten an der Ost- und Westseite mit gleichen Kräften fortgesetzt werden, stellt sich die Thatsache heraus, dass die Funde da beginnen, wo die schwarze Erde unter der gleichmässigen Sandschicht zum Vorschein kommt. Die Stärke derselben ist ungleich. Während sie an der Fundstätte des Flussgottes und des Wagenlenkers zwei Meter beträgt, erreicht sie an der Fundstelle der Nike schon drei Meter. Ein ähnliches Verhältniss ist im Westgraben beobachtet, indem sie hier 80—90 Schritt vom Südrande des Tempels 2,70 und einige 40 Schritt südlicher schon 4,50 beträgt. Das alte Terrain scheint demnach vom Tempel nach dem Alpheios sich mässig gesenkt zu haben. Wie stark die von Ziegeltrümmern durchsetzte schwarze Erdschicht sei, ist noch nicht ermittelt worden.

Zu den schon bekannten Funden fügen wir nachträglich hinzu, dass das ganze aus fünf Blöcken bestehende dreiseitige Postament der Nike zum Vorschein gekommen ist. Eine eingesandte Skizze der Figur zeigt, dass der Gürtel aus Bronze eingelegt war; es sind in ihrer Nähe auch einzelne Bronzestücke zum Vorschein gekommen, darunter ein Fragment mit Blattschmuck. Der liegende Körper des Flussgottes ist unterwärts mit einem dicken Stoff umhüllt; der emporgerichtete Oberkörper stützt sich auf den linken Arm, während die Wange des seitwärts geneigten Hauptes sich in die rechte Hand schmiegt. Die Arme sind gebrochen, der bärtige Kopf, der einen sinnenden milden Ausdruck zeigt, ist bis in das Kleinste frisch und unversehrt. Unter der Figur fanden sich zahlreiche Bronzestücke; darunter sind ansehnliche vergoldete Fragmente von einem runden Gegenstande, vielleicht einem Schilde, gefunden worden. Die dritte Figur, der sog. Wagenlenker, überlebensgross, von trefflichster Ausführung, ist vollständig bis auf den Kopf; in kauernder Stellung, das linke Knie in die Höhe gezogen und auf den rechten Arm sich aufstützend. Der von der linken Schulter fallende Mantel dient als Unterlage. Die Vernachlässigung der abgewendeten Seite lässt erkennen, dass die Figur zur Rechten des Zeus, links vom Beschauer, also dicht vor den Pferden aufgestellt war. Die Oberfläche ist, wie an den Resten des Ostgiebels überhaupt, fast tadellos erhalten, die Haltung ist ungezwungen und lebendig.

Neu gefunden ist an der Ostseite den 29. Dezember ein männlicher Torso, nach rechts gewendet, beide Arme mit Anstrengung vorstreckend, also wahrscheinlich der Wagenlenker auf der linken Seite des Zeus (rechts vom Beschauer); die Bildung des Nackten ist auch hier von gleicher Wahrheit und Trefflichkeit wie bei den andern Werken und tritt bei der kräftigen Bewegung besonders wirksam hervor.

Anfang Januar ist der untere Theil einer gelagerten männlichen Figur gefunden, in Lebensgrösse, von rechts nach links gestreckt, mit einem Gewande bedeckt, auf Vorderansicht und hohe Aufstellung berechnet.

Die Statue, welche im ersten Bericht als unter dem männlichen Torso liegend erwähnt wurde, ist jetzt hervorgezogen. Es ist eine kolossale weib-

liche Figur, in zwei Stücke gebrochen, lang gewandet, der berühmten Vesta Giustiniani im Ganzen entsprechend, nur ungleich lebensvoller und feiner gearbeitet. Auch die wohl dazu gehörige, vorn halbrunde, hinten viereckige Basis ist gefunden worden; das Standbild war mit der Rückseite an eine Wand gelehnt und ist ein ausgezeichnetes Werk von alterthümlicher Strenge. Kopf und Arme fehlen.

Bei der Vertiefung des Westgrabens haben sich weitere Ueberreste des schon erwähnten dorischen Gebäudes gefunden, sowie neun Stück quadratischer Bronzeplatten von verschiedener Dicke mit Blitzsymbol und dem Namen des Zeus, Stücke, die wahrscheinlich als Gewichte (von 15, 30, 60 Drachmen attischen Gewichts) zu betrachten sind. In derselben Gegend ist man wieder auf Gräber gestossen, aus denen Bronzewaffen, Geräthe, kleine Glöckchen, sowie römische und griechische Münzen und Thonscherben mit schwarzem Firniss hervorgezogen sind.

Dies sind im Wesentlichen die Fundresultate der letzten drei Wochen, von denen ausser den Sonntagen drei griechische Festtage und ein Regentag in Abrechnung kommen.

3.

Die letzten Berichte reichen bis zum 27. Januar. An der Ostfronte hat man die zweite Tempelstufe frei zu legen begonnen. Von Westen her wird der Graben in der Richtung auf den Tempel mehr und mehr vertieft, um auch hier den ursprünglichen Boden zu erreichen. Die Fundstücke, welche in der letzten Woche zu Tage kamen, sind dreierlei Art: inschriftliche Denkmäler, kleine im Boden zerstreute Alterthümer, Bildwerke und Statuenpostamente.

Unter den Denkmälern erster Gattung ist eine fast unversehrte Bronzetafel, 0,55 hoch, 0,24 breit, am 21. Januar südlich von der Südwestecke des Tempels gefunden. Sie ist mit einem Giebelfeld gekrönt und von zwei korinthischen Pilastern eingefasst. Innerhalb derselben befindet sich eine Inschrift von 40 Zeilen, an denen kein Buchstabe fehlt (s. unten Nro. 4); unten an der Tafel sind drei Zapfen, mit denen sie in einen Steinsockel eingelassen war. Die Inschrift ist in elischem Dialekt abgefasst und enthält ein Ehrendekret für den aus Pausanias und Aelian bekannten Olympioniken Damokrates aus Tenedos. Die Wappen von Tenedos, Traube und doppelte Axt, sind im Giebelfelde angebracht, die letztere ist der Symmetrie wegen in zwei Aexte getrennt. (Ueber die Ausstattung von Ehrendekreten mit städtischen Wappenzeichen vgl. Archäol. Ztg. 1866 S. 261*).

Eine zweite merkwürdige Inschrift fand sich am 26., 10 Meter östlich von der Südost-Ecke des Tempels, auf einem Marmorblock, der in eine spätere Mauer eingefügt ist (unten Nro. 2). Auf der sichtbaren Kante liest man in alterthümlicher Schrift den Namen des Ageladas.

Eine dritte Inschrift steht auf einer 0,30 langen ehernen Lanzenspitze (unten Nro. 3), von den Einwohnern von Methana aus einem Kampfe mit den Lakedämoniern geweiht.

Dieses Stück gehört schon zu den im Boden zerstreuten kleinen Alterthümern, welche bei dem Aufräumen der Westseite gefunden worden sind, namentlich Waffen (Lanzen und Schienen), Nägel, vergoldete Bronzestücke, Bruchstücke von Erzgefässen, feine verzierte Bänder aus Bronze, mannigfaltige kleine Thierfiguren und endlich eherne Gewichtstücke, von denen nun schon das zwölfte zum Vorschein gekommen ist, und zwar ein Stück von 220 Gramm, welches durch einen durchgeschlagenen Nagel als ungültig bezeichnet worden ist.

Endlich noch einige Worte über die Skulpturen, die in der letzten Woche gefunden worden sind.

Vor der Westfronte sind bis jetzt nur kleine Skulpturfragmente zu Tage gekommen; zu den besterhaltenen sind einige marmorne Löwenköpfe zu rechnen, welche der Traufrinne des Tempels angehören. Von Bronzestatuen fanden sich nur einzelne Glieder.

Unmittelbar südlich von der Nike ist das Bruchstück eines Kolosses zu Tage gekommen, welches von der Mitte des Oberschenkels bis unter die Wade 0,62 misst.

Vor der zweiten Säule der Ostseite (von N. gerechnet) zeigten sich zwei grössere Postamente, das eine aus Kalkstein mit feiner Profilirung, das andere aus Backstein, dessen Verkleidung fehlt.

Am 25. fand man auf der Höhe der zweiten Tempelstufe an der Südost-Ecke ein kleines, aber lehrreiches Fragment der Metopentafel, welche Herakles darstellt, der den erymanthischen Eber lebend heim bringt und damit den Eurystheus erschreckt. Es ist die Metope, die Pausanias an erster Stelle erwähnt; er hat also von der Südseite angefangen.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

1.

ΜΕΣΣΑΝΙΟΙΚΑΙΝΑΥΠΑΚΤΙΟΙΑΝΕΘΕΝΔΙ
ΟΛΥΜΠΙΩΙΔΕΚΑΤΑΝΑΠΟΤΩΜΠΟΛΕΜΙΩΝ
ΠΑΙΩΝΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕΜΕΝΔΑΙΟΣ
ΚΑΙΤΑΚΡΩΤΗΡΙΑΠΟΙΩΝΕΠΙΤΟΝΝΑΟΝΕΝΙΚΑ

Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ
Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶμ πολεμίων.
Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος
καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα.

Den Charakter der Schrift zeigt das vorstehende Facsimile, welches einer fünffach verkleinernden photographischen Wiedergabe des Papierabdrucks genau nachgezeichnet ist. Man sieht, die Zeilen sind nicht genau *στοιχηδόν* geschrieben; auch sind die Reihen, namentlich die beiden oberen, nicht vollkommen parallel, so dass einzelne Buchstaben der oberen und der unteren Zeile fast zusammenstossen. Zeile 3 und 4 sind etwas regelmässiger geschrieben; eine verschiedene Hand anzunehmen sind wir nicht berechtigt, wenn es auch auffällt, dass hier das N (namentlich am Ende von Zeile 4) einen moderneren Charakter hat. Das Alphabet hat keinen entschieden provinziellen Charakter. Die Formen kommen sämmtlich in attischen Inschriften vor, wenn auch das Y und das N in ihren alterthümlichen Formen nicht leicht mit dem H (*ἐποίησε*) in einer Inschrift zusammen vorkommen. Das Ω hat durch weite Spannung nach unten eine plumpe Form. Bei Y und zum Theil auch bei Σ sind die horizontalen Striche etwas nach aussen gebogen. Bei dem T ist auffallend, dass an der horizontalen Linie der rechte Arm kürzer ist als der linke. Weitere Beobachtungen über den Schriftgebrauch in Olympia schieben wir billig auf, bis ein reicheres Material vorliegt.

In Betreff der Sprache ist ein bestimmter Unterschied zwischen der Weihinschrift und der Künstlerinschrift nicht zu verkennen. Die erste ist in der Mundart der Messenier abgefasst, die zweite in der attischen Mundart, welche die dem Paionios geläufige gewesen sein wird. Die Form *ναός* ist der in Athen (namentlich in Inschriften) üblicheren Form *νεώς* vielleicht deshalb vorgezogen, um einen rhythmischen Schluss zu erzielen, wie *ἀνέθηκεν ἀπαρχήν* (C. I. Att. 352) und Aehnliches.

Die Fassung der Künstlerinschrift ist einzig in ihrer Art. Denn ausführlichere Mittheilungen über die Person des Künstlers und ein Lob, das er sich selbst ertheilt, kommen sonst nur in metrischen Epigrammen vor und entsprechen dem naiven Gebrauch älterer Zeiten [1]). Hier folgt der in schlichter Form abgefassten Künstlerinschrift eine zweite Zeile

[1]) Vgl. Hirschfeld Archäol. Zeitung 1873 S. 21.

(welche wir als einen späteren Zusatz anzusehen nicht veranlasst sind), in welcher der Bildhauer seine Person als eine in der Künstlerwelt schon bekannte und seinen Ruf als den durch ein anerkanntes Meisterwerk bewährten hervorhebt, indem er sich auf den Ostgiebel des Tempels bezieht, welchen man bei dem Bilde der Nike unmittelbar vor Augen hatte. Am verwandtesten ist die Inschrift seines Zeitgenossen Kleoitas, der sich in einem Epigramm auf einer Statue in Athen als den Erfinder der Hippaphesis in Olympia nannte (Paus. VI 20, 14). Dass bei dem Worte *ἀκρωτήρια* nicht die ausserhalb des Giebels aufgestellten Kunstwerke (die Nike auf der mittleren Höhe und die Preisgefässe auf den beiden Enden) gemeint sind, sondern die Giebelfelder selbst mit ihrer ganzen künstlerischen Ausstattung, ist an sich klar. Auch liefert die Stelle des Plutarch im Leben Cäsars c. 63 den vollgültigen Beweis, dass *ἀκρωτήριον* im Sinne von *fastigium* oder *ἀετός* gebraucht wird; ein Sprachgebrauch, welcher auch schon von Bötticher festgestellt worden ist [1]).

Schwieriger ist die Frage, in welcher Art der Sieg des Paionios gewonnen sei; denn wir haben über die Wettkämpfe und Preisertheilungen auf dem Felde der bildenden Kunst nur sehr zerstreute und unbestimmte Andeutungen. Man könnte annehmen, dass erst auf Grund von Concurrenzentwürfen dem Paionios die Ausführung der Giebelgruppe übertragen worden sei. Indessen ist bei der Stellung, die Pheidias hatte und bei der Schnelligkeit, mit welcher die Vollendung des Tempels zu Stande kam, doch das Wahrscheinlichere, dass der Meister den beiden Künstlern ihren Talenten entsprechend die Giebelfelder zutheilte; noch weniger ist anzunehmen, Paionios habe in der Weise über Alkamenes gesiegt, dass ihm die Ehre zuerkannt sei, den Ostgiebel zu übernehmen. Denn es ist bekannt, dass für die Tempelfronten in der Regel ruhigere und feierlichere Darstellungen gewählt wurden. Also war das Thema der Ostgruppe zuverlässig auch hier von Anfang an festgestellt. Es bleibt also nur die Annahme übrig, dass nach Vollendung beider Giebelfelder eine Preisertheilung stattgefunden habe, und was wir von Wettkämpfen auf diesem Gebiete hören, bezieht sich auch nur auf eine Concurrenz zwischen fertigen Werken.

Die Inschrift stand auf der Vorderseite der dreieckigen Basis, welche sich in drei Absätzen aufbaute. Eine genauere Zeichnung wird hoffentlich in dem nächsten Hefte gegeben werden können. Diese Basis nennt Pausanias *κίων*, und in der betreffenden Stelle (V, 26 *Μεσσηνίων τῶν Δωριέων οἱ Ναύπακτόν ποτε παρὰ Ἀθηναίων λαβόντες ἄγαλμα ἐν Ὀλυμπίᾳ Νίκης ἐπὶ τῷ κίονι ἀνέθεσαν*) ist der bestimmte Artikel so gebraucht, wie es häufig bei Pausanias geschieht in Betreff von Gegenständen, die noch gar nicht genannt worden sind. So I, 22 *ἐν τῷ ναῷ*. Das ist ein periegetischer Gebrauch des Artikels, bei dem vorausgesetzt wird, dass der Lesende das betreffende Postament oder Gebäude vor Augen habe [2]).

Wie genau sich aber Pausanias an den Wortlaut der Inschrift, die wir ihm jetzt nachlesen können, gehalten hat, zeigt die Fortsetzung seiner Beschreibung. Denn nach den Worten *τοῦτό ἐστιν ἔργον μὲν Μενδαίου Παιωνίου* (eine Wortstellung, welche Winckelmann u. A. zu der Aufstellung eines Päoniers Mendaios verleitet hat) fährt er fort: *πεποίηται δὲ ἀπὸ ἀνδρῶν πολεμίων, ὅτε Ἀκαρνᾶσι καὶ Οἰνιάδαις ἐμοὶ δοκεῖν ἐπολέμησαν.*

Da es durchaus zum Stil hellenischer Votivepigramme gehört, diejenigen, denen die Beute abgenommen ist, mit Namen anzuführen, so ist eine absichtliche Unbestimmtheit und Verschleierung des Sachverhalts unzweifelhaft anzunehmen; deshalb war auch der wirkliche Ursprung des Weihgeschenks streitig. Pausanias selbst ist der Meinung, dass der Zehnte aus der akarnanischen Beute stamme. Er überliefert aber eine zweite Version, welche er als die der Messenier bezeichnet: *Μεσσήνιοι δὲ αὐτοὶ λέγουσι τὸ ἀνάθημά σφισιν ἀπὸ τοῦ ἔργου τοῦ ἐν τῇ Σφακτηρίᾳ νήσῳ μετὰ Ἀθηναίων καὶ οὐκ ἐπιγράψαι τὸ ὄνομα τῶν πολεμίων σφᾶς τῷ ἀπὸ Λακεδαιμονίων δείματι.*

[1]) Andeutungen über das Heilige und Profane in der Baukunst der Alten 1846 S. 13.

[2]) Ulrichs Reisen und Forschungen II S. 149.

Diese doppelte Erklärung der Weihinschrift wurde den Reisenden von den Exegeten mitgetheilt, unter denen eine eigene Zunft bestand, welche bei den Weihgeschenken herumführte. Deutungen, an die sich ein besonderes Interesse anknüpfte, wurden nach Art zunftmässiger Gewerbe von Vater auf Sohn fortgepflanzt, und es kann also nicht befremden, wenn einzelne Traditionen sich aus dem fünften Jahrhundert erhalten hatten. Dazu kommt, dass diese Stelle der Altis für die Messenier eine ganz besondere Bedeutung hatte; denn wir lernen aus der zweiten Inschrift desselben Postaments (s. oben, S 175), dass sie hier noch andere auf ihre Geschichte bezügliche Aufzeichnungen gemacht haben; dasselbe war wie eine Art von messenischem Archiv, und um so eher konnten sich hier specielle Traditionen der Messenier erhalten. Pausanias aber hatte ja für die wechselvollen Schicksale dieses Volks eine ganz besondere Sympathie.

Was nun den geschichtlichen Zusammenhang betrifft, so denke ich mir denselben etwa in folgender Weise.

Seit Ansiedelung der Messenier am korinthischen Meerbusen (Ol. 81, 1) war in Westgriechenland keine Ruhe, sondern eine unaufhörliche Gährung. Naupaktos, in der Mitte zwischen dem Acheloosthal und dem krisäischen Golf gelegen, war einerseits der Zielpunkt aller kriegerischen Bestrebungen der Korinther und ihrer Partei in den Landschaften am Acheloos, und andererseits der Waffenplatz für die athenischen Streitkräfte, um zu Lande wie zu Wasser gegen Westen vorzudringen und die heimlichen wie offenen Parteigänger Korinths zu bekämpfen; dabei dienten aber die Messenier nicht nur zu einer wesentlichen Verstärkung für die Unternehmungen Athens, sondern sie waren selbst in hohem Grade kriegerisch gestimmt, unternehmend und voll Eifer, ihre neue Heimath, das feste Naupaktos, als Operationsbasis gegen die peloponnesische Partei zu verwerthen, und zwar zunächst gegen Akarnanien, weil sie hier auf die Sympathie der Bevölkerung rechnen konnten, deren überwiegender Theil den Korinthern feindlich gesinnt war.

Akarnanien war aber in sich uneins. In mehreren Städten war eine starke korinthische Partei, so in Astakos, Stratos und Koronta. Das Hauptquartier der feindlichen Partei war aber das reiche Oiniadai, das wie eine Inselfestung, in der nassen Jahreszeit fast unnahbar, am unteren Acheloos gelegen war (vgl. Heuzey *le mont Olympe et l'Acarnanie* p. 435 f. pl. XIV).

Oiniadai und Naupaktos waren also in Westgriechenland die beiden feindlich einander gegenüber stehenden Waffenplätze. Ol. 87, 4 drang Phormion mit 400 Athenern und ebensoviel Messeniern von Astakos in das akarnanische Binnenland vor. Oiniadai trotzte jedem Angriff (Thuk. II 102); aber aus den anderen Städten wurden die korinthisch gesinnten Bürgerfamilien ausgetrieben, und wir können voraussetzen, dass in dem vom Kriege unberührten, reichen Flusslande viel Beute gemacht wurde, sowohl in diesem ersten Feldzuge als in dem zweiten (Ol. 88, 1), wo der Sohn des Phormion in günstigerer Jahreszeit und mit grösserer Macht den Acheloos hinauffuhr und die ganze Landschaft verwüstete, wenn auch die Hauptsache, die Einnahme von Oiniadai, wiederum misslang (Thuk. III 7).

Von der in diesen Fehden gemachten Beute beschlossen die Messenier den Zehnten nach Olympia zu weihen, um in ihrer alten Heimath ein Denkmal ihrer neuen Geschichte aufzurichten und beauftragten damit den Paionios, der unter den Schülern des Pheidias einen selbstständigen Ruhm gewonnen hatte. Er war wahrscheinlich in Olympia geblieben, wie wir ja auch von Panainos, Kolotes und andern Meistern der attischen Schule wissen, dass sie in Elis beschäftigt waren, nicht nur die Altis, sondern auch die Hauptstadt des Landes und Kylene mit ihren Werken zu schmücken. Auch die Nachkommen des Pheidias wurden ja, mit hohen Ehrenrechten bekleidet, in Olympia gehalten.

Als das aus der akarnanischen Beute etwa 88, 2 beschlossene Bildwerk zur Aufstellung bereit war, hatten die Messenier inzwischen einen viel grösseren Triumph gewonnen, die Eroberung von Sphakteria, welche ihrer Schlauheit und Tapferkeit vorzugsweise verdankt wurde (88, 4). Am liebsten hätten sie nun

dem Weihgeschenk eine Inschrift gegeben, welche den neuesten Sieg in Stein verewigte. Das wurde ihnen aber von den elischen Behörden nicht gestattet, denn obgleich der Einfluss Spartas in Elis schon seit 77, 2 sehr im Rückgange war und seit Beginn des Kriegs schon eine feindliche Spannung bestand, so wagte man doch nicht so offen der Autorität Spartas zu trotzen, zumal da die nachträgliche Umdeutung eines Weihgeschenks noch andere Bedenken hatte. Unter diesen Umständen wurde also gegen sonstigen Gebrauch die allgemeine Bezeichnung *ἀπὸ τῶν πολεμίων* gewählt, bei der sich Jeder denken konnte was er wollte. Den wahren Ursprung des Weihgeschenks hat aber Pausanias mit dem bescheidenen *ἐμοὶ δοκεῖν* richtig hervorgehoben. — So erklärt sich wohl am einfachsten die Entstehung der merkwürdigen und schon im Alterthum viel besprochenen Inschrift.

Endlich verdient noch die Formel *Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι* eine kurze Bemerkung.

Wir lernen daraus, dass die Messenier nach Austreibung der lokrischen Militaircolonie (wie ich diese Verhältnisse im Hermes X 237 darzustellen versucht habe) als *ἔποικοι* zu dem Kerne der alten Naupaktier gekommen sind, ebenso wie sie auch im sicilischen Zankle neben der älteren Bevölkerung angesiedelt wurden. Wir sehen aber, dass die Altnaupaktier ihre besondere Organisation behalten hatten und dass sie mit den Messeniern eine Doppelgemeinde bildeten, deren solenne Bezeichnung in dieser Inschrift zuerst bezeugt wird[4].

[4] Eben so kennen wir aus der Newton'schen Inschrift die Halikarnasseer und Salmakiten als zwei in einem Staatsverbande vereinigte Gemeinden, vgl. Sauppe in Göttinger Nachrichten 1863 S. 311. 317.

2.

Bruchstück von der Basis eines Weihgeschenks, das wir hier fünffach verkleinert in Holzschnitt mittheilen, ohne die zu hoffende Vervollständigung abzuwarten, da die zweite Zeile

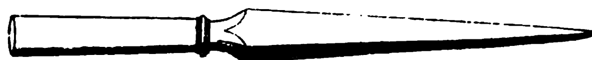
Ἀ]γελά̣δα τἀργείου

uns den Namen des grossen argivischen Meisters zuerst in urkundlicher Form vorführt. Sie entspricht der Form *ΝΙΚΟΛΑΙΔΑ* in der Gortynischen Inschrift C. I. Gr. 1534, 7, *ΜΝΑΣΙΛΑΙΔΑ* n. 1689, *Λάδας* oder *Λαΐδας* u. s. w. Vgl. Meineke *Delectus anthol. Graecae* p. 114. Lobeck *Paralipomena* p. 229. Ueber die Verbindung, in welcher der Name stand, so wie über die Ergänzung der ersten Zeile enthält man sich billig aller voreiligen Vermuthungen. Das *O* ohne Punkt in der Mitte kommt auf argivischen Schriftdenkmälern auch sonst vor, namentlich auf der olympischen Helminschrift C. I. Gr. n. 29. Vgl. Kirchhoff Gr. Alphabet S. 186.

3.

50 Meter südlich von der SW.-Ecke des Zeus-Tempels gefunden ist die vierkantige Lanzenspitze aus Erz mit der in scharfen Strichen eingegrabenen Inschrift, die wir nach einem Papierabdruck in

natürlicher Grösse vorlegen. Die Form der mit dem Schafte durch ein zierliches Blattornament verbundenen Spitze zeigt der folgende Holzschnitt.



Wie man Helme und Schilde aus der den Feinden abgenommenen Waffenbeute den Göttern weihte, so auch Schwerter (Paus. I 27, 1) und Speere, entweder die wirklich erbeuteten Waffenstücke oder nachgebildete, wie das vorliegende wahrscheinlich ein solches ist. Kantige Spitzen von Wurfspeeren sind aus dem Alterthum erhalten. So eine dreikantige Lanzenspitze aus Eisen im Berliner Antiquarium (Friederichs Berlins Antike Bildwerke II S. 237); vgl. Vegetius Mil. II 15: *missile minus ferro triangulo, quod tunc veruculum, nunc verulum dicitur.*

Die vollkommen erhaltene Inschrift

Μεθάνιοι ἀπὸ Λακεδαιμονίων

giebt diesem kleinen Denkmale einen besonderen Werth.

Man wird bei dem Namen der Weihenden nur an die Bewohner der argivischen Halbinsel denken können (*Μεθώνη ἡ μεταξὺ Ἐπιδαύρου καὶ Τροιζῆνος* Thuk. IV, 45). Pausanias nennt Halbinsel und Stadt *Μέθανα*, und dieselbe Form findet sich auf allen Münzen derselben.

Methana kennen wir nur im peloponnesischen Kriege als einen Schauplatz kriegerischer Ereignisse, als Nikias Ol. 89, 1 den Isthmus der Halbinsel gegen das Festland vermauerte, um hier einen wohlgelegenen Waffenplatz gegen die Seestädte von Argolis für Athen zu gewinnen. Doch können auch frühere Fehden stattgefunden haben, welche lakedämonische Truppen veranlassten sich in diesen Gegenden zu zeigen; denn diejenigen Küstenpunkte, wo die Athener damals Landungen machten und Besatzungen zurückliessen, waren vorzugsweise solche, wo eine Bevölkerung sass, bei der sie auf eine alte Abneigung gegen Sparta und auf Sympathie für Athen rechnen konnten, Achaia, Pylos, Thyrea, Kythera, so auch Methana. Wir wissen ja, dass zu der ursprünglich ionischen Bevölkerung dieser Gegend mit den Herakliden ein neuer Zuzug von Ioniern erfolgte, von denen Aristoteles anzugeben wusste, dass sie aus der attischen Tetrapolis stammten (Strabo 374). Dass gerade in Methana ionisches Volk wohnte, lässt sich auch aus der bei Ptolemaios erhaltenen Namenform (*Μεθήνη χερρόνησος*) wahrscheinlich machen.

Je mehr die Stadt Epidauros, die ursprünglich mit Athen so nahe verbundene (Herod. V, 32), den Athenern entfremdete und in Folge eines Umschwungs, der nach der Tyrannenzeit eingetreten sein muss, immer entschiedener lakonisirte, um so wahrscheinlicher ist es, dass auf der weit in das äginetische Meer vorgeschobenen, mit Gebirgen angefüllten und von der Landseite schwer zugänglichen Halbinsel die ionische Bevölkerung sich selbständiger erhielt, während sie in Epidauros unterdrückt wurde (Peloponnesos II 429). Von einer trotzigen Selbständigkeit zeugen auch die Ueberreste mächtiger Stadtmauern (S. 441). Unter diesen Umständen ist es wohl denkbar, dass es auch vor der Landung des Nikias an Reibungen und feindlichen Begegnungen mit den Epidauriern und ihren peloponnesischen Bundesgenossen nicht gefehlt hat.

Als ein Zeugniss solcher Fehden betrachte ich die in Olympia geweihte Votivlanze, ein merkwürdiges Denkmal aus dem Mikrokosmos peloponnesischer Stadtgeschichten, das Denkmal eines Waffenerfolgs, in Folge dessen auch die Kleinstädter von Methana sich berechtigt glaubten, ein Zeugniss ihrer Existenz und ihrer Thaten in Olympia zu deponiren, das zu klein und bescheiden war um die Eifersucht Spartas zu reizen.

Der Charakter der Schrift spricht auch dafür, dass das Weihgeschenk einer älteren Zeit als der des peloponnesischen Kriegs angehöre.

E. Curtius.

4.

ΘΕοΡΤΥΧΑ

ΥΠΟΕΛΛΑΝΟΔΙΚΑΝΤΩΝΠΕΡΙ
ΑΙΣΧΥΛΟΝ ΘΥΙΩ
ΟΠΩΡΕΠΕΙΔΑΜΟΚΡΑΤΗΡΑΓΗΤΟΡΟΡ
ΤΕΝΕΔΙΟΡΠΕΠΟΛΙΤΕΥΚΩΡΠΑΡΑΜΕ
ΑΥΤΟΡΤΕΚΑΙΟΠΑΤΑΡΚΑΙΕΣΤΕΦΑΝΩΜΕ
ΝΟΡΤΟΝΤΕΤΩΝΟΛΥΜΠΙΩΝΑΓΩΝΑΚΑΙ
ΑΛΛΟΙΡΚΑΙΠΛΕΙΟΝΕΡΕΠΑΝΙΤΑΚΩΡΕΝΤΑΝ
ΙΔΙΑΝΤΑΝΤΕΤΩΠΑΤΡΟΡΘΕΑΡΟΔΟΚΙΑΝΔΙΑ
ΔΕΔΕΚΤΑΙΚΑΙΥΠΟΔΕΧΕΤΑΙΤΟΙΡΘΕΑΡΟΙΡ
ΟΜΟΙΩΡΔΕΚΑΙΤΟΙΡΛΟΙΠΟΙΡΤΟΙΡΠΑΡΑΜΕΩΝ
ΤΑΝΠΑΣΑΝΧΡΕΙΑΝΕΚΤΕΝΕΩΡΚΑΙΑΠΡΟ
ΦΑΣΙΣΤΩΡΠΑΡΕΧΕΤΑΙΦΑΝΕΡΑΝΠΟΙΕΩΝ
ΤΑΝΕΧΕΙΕΥΝΟΙΑΝΠΟΤΙΤΑΝΠΟΛΙΝΚΑΘΩΡ
ΠΛΕΙΟΝΕΡΑΠΕΜΑΡΤΥΡΕΟΝΤΩΜΠΟΛΙΤΑΝ
ΟΠΩΡΔΕΚΑΙΑΠΟΛΕΡΚΑΤΑΞΙΑΙΡΦΑΙΝΑΤΑΙ
ΧΑΡΙΤΕΡΑΝΤΑΠΟΔΙΔΩΣΣΑΤΟΙΡΑΥΤΑΡ
ΕΥΕΡΓΕΤΑΙΡΥΠΑΡΧΗΝΔΑΜΟΚΡΑΤΗΠΡΟ
ΞΕΝΟΝΚΑΙΕΥΕΡΓΕΤΑΝΔΗ
ΜΕΝΤΑΡΠΟΛΙΟΡΑΥΤΟΝΚΑΙΓΕΝΟΡΚΑΙΤΑ
ΛΟΙΠΑΤΙΜΙΑΗΜΕΝΑΥΤΟΙΟΣΣΑΚΑΙΤΟΙΡΑΛ
ΛΟΙΡΠΡΟΞΕΝΟΙΡΚΑΙΕΥΕΡΓΕΤΑΙΡΥΠΑΡΧΕΙΠΑΡΑ
ΤΛΡΠΟΛΙΟΡΗΜΕΝΔΕΚΑΙΑΣΦΑΛΕΙΑΝΚΑΙΠΟΛΕΜΩ
ΚΑΙΕΙΡΑΝΑΡΚΑΙΓΑΡΚΑΙΒΟΙΚΙΑΡΕΓΚΤΗΣΙΝΚΑΙ
ΑΤΕΛΕΙΑΝΚΑΙΠΡΟΕΔΡΙΑΝΕΝΤ ΟΙΡΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΙΡ
Ν
ΑΓΩΝΟΙΡΤΑΝΤΕΘΥΣΙΑΝΚΑΙΤΙΜΑΠΑΣΑΝ
ΜΕΤΕΧΗΝΚΑΘΩΡΚΑΙΤΟΙΛΟΙΠΟΙΘΕΑΡΟΔΟΚΟΙ
ΚΑΙΕΥΕΡΓΕΤΑΙΜΕΤΕΧΟΝΤΙΔΟΜΕΝΔΕΑΥΤΟΙ
ΚΑΙΔΑΜΟΚΡΑΤΗΤΟΝΤΑΜΙΑΝΞΕΝΙΑΤΑ
ΜΕΓΙΣΤΑΕΚΤΩΝΝΟΜΩΝΤΟΔΕΨΑΦΙΣΜΑ
ΤΟΓΕΓΟΝΟΡΑΠΟΤΑΡΒΩΛΑΡΓΡΑΦΕΝΕΓΧΑΛΚΩ
ΜΑΑΝΑΤΕΘΑΙΕΝΤΟΙΑΡΟΝΤΩΔΙΟΡΤΩΟΛΥΜΠΙΩ
ΤΑΝΔΕΕΠΙΜΕΛΕΙΑΝΤΑΡΑΝΑΘΕΣΙΟΡΠΟΗΑΣΣΑΙ
ΑΙΣΧΙΝΑΝΤΟΝΕΠΙΜΕΛΗΤΑΝΤΑΝΙΠΠΩΝ
ΠΕΡΙΔΕΤΩΑΠΟΣΤΑΛΑΜΕΝΤΟΙΡΤΕΝΕΔΙΟΙΡ
ΤΟΓΕΓΟΝΟΡΨΑΦΙΣΜΑΕΠΙΜΕΛΕΙΑΝΠΟΙΗΑΤΑΙ
ΝΙΚΟΔΡΟΜΟΡΟΒΩΛΟΓΡΑΦΟΡΟΠΩΡΔΟΘΑΙΤΟΙΡ
ΘΕΑΡΟΙΡΤΟΙΡΕΜΜΙΛΗΤΟΝΑΠΟΣΤΕΛΛΟΜΕ
ΝΟΙΡΠΟΤΙΤΑΝΘΥΣΙΑΝΚΑΙΤΟΝΑΓΩΝΑ
ΤΩΝΔΙΔΥΜΕΙΩΝ

Die Publication obiger Inschrift erfolgt nach einer Abschrift des Dr. Hirschfeld, welche mit einem Abklatsch verglichen werden konnte. Die Lesung ist nirgend zweifelhaft.

Der Charakter der Schrift (im Besonderen die Formen der *Π*, der *Σ*, auch der *M* und der kleinen, über der Linie schwebenden *O*), wie die Eigenthümlichkeiten des Stils weisen die Urkunde in die Zeit nach Alexander dem Grossen; charakteristische Kennzeichen der römischen Periode finden sich keine. Zwar ist der Olympionike, auf den das Decret sich bezieht, nicht unbekannt, allein die Angaben über ihn bieten keinen Anhalt für eine genauere chronologische Bestimmung. Vgl. Pausanias 6, 17. 1. *Δημοκράτης Τενέδιος καὶ Ἠλεῖος Κριάννιος, οὗτος μὲν ὅπλον λαβὼν νίκην, Δημοκράτης δὲ ἀνδρῶν πάλης. ἀνδριάντας δὲ τοῦ μὲν Μιλήσιος Διονυσικλῆς, τοῦ δὲ Κριαννίου Μακεδὼν Λύσός ἐστιν ὁ ἐργασάμενος* und Aelian Verm. Gesch. 4, 15. *Δημοκράτης ὁ παλαιστὴς καὶ αὐτὸς νοσήσας τοὺς πόδας, παριὼν ἐς τοὺς ἀγῶνας καὶ στὰς ἐν τῷ σταδίῳ, περιγράφων ἑαυτῷ κύκλον προσέταττε τοῖς ἀντιπαλαισταῖς ἔξω τῆς γραμμῆς αὐτὸν προέλκειν· οἱ δὲ ἡττῶντο ἀδυνατοῦντες. ὃ δὲ εὖ διαβὰς ἐν τῇ στάσει καὶ ἐγκρατῶς, στεφανούμενος ἀπῄει.*

Die Mundart von Elis, in der die Urkunde verfasst ist, war uns bisher nur aus der älteren Bronze von Olympia C. I. G. 11, und zwar unzureichend bekannt. Die Vergleichung beider Denkmäler lehrt, dass gewisse Lautprocesse, welche der Mundart eigenthümlich sind, in der Zwischenzeit theils begonnen, theils sich weiter entwickelt haben. Der Rhotacismus, welcher auf der älteren Bronze noch sporadisch auftritt, aber von der grammatischen Ueberlieferung als eine auszeichnende Besonderheit unter anderen auch dieser Mundart ausdrücklich hervorgehoben wird, erscheint auf dem jüngeren Denkmale in dem Grade zur Herrschaft gelangt, dass jedes auslautende Sigma ohne Ausnahme in Rho umgesetzt wird. Das Vau, welches die ältere Urkunde und die Münzen von Elis im Anlaute gewisser Worte noch festhalten, wird auf der jüngeren durch *β* vertreten (*βοικίαρ* Z. 24)[1]) oder gänzlich abgeworfen, wie in dem öfter begegnenden *ἐνεργέταρ*.

[1]) Vgl. Pausanias 5, 3. 2. *αὐτό τε τὸ χωρίον βαδὺ* (d. i. *ἀδὺ*) *ὀνομάζουσι καὶ ποταμὸν τὸν ῥέοντα ἐνταῦθα ὕδωρ βαδὺ ἐπιχωρίῳ φωνῇ.*

Auch zeigt dieses Wort gegen *Fάργον* der älteren Bronze gehalten noch eine andere Abweichung, welche wie die erste auf die sich geltend machende Einwirkung der gemeinen Mundart zurückzuführen sein dürfte. Eine solche ist vielleicht auch in dem Gebrauche von *περί* für das apokopirte *πάρ* des älteren Denkmals zu erkennen, obwohl dies allerdings nicht sicher ist. Nicht in Betracht kommt dagegen, bei dem Namen einer ionischen Stadt wie Milet der Gebrauch der epichorischen Form *Μίλητος* (Z. 38) für *Μίλατος*, da Aehnliches überall und zu allen Zeiten begegnet.

Ich lasse demnächst eine Umschrift der Urkunde folgen [a]) und füge derselben diejenigen sachlichen und sprachlichen Bemerkungen bei, zu denen sie nach Inhalt und Form Veranlassung giebt.

Θεόρ. Τύχα.

Ὑπὸ ἑλλανοδικᾶν τῶν περὶ Αἰσχύλον, Θυίω.

Ὅπωρ, ἐπεὶ Δαμοκράτηρ Ἁγήτορορ Τενέδιορ πεπολιτευκὼρ παρ' ἁμέ, αὐτόρ τε καὶ ὁ πατάρ, καὶ ἐστεφανωμένορ τόν τε τῶν Ὀλυμπίων ἀγῶνα καὶ ἄλλοιρ καὶ πλείονερ, ἐπανιτακὼρ ἐν τὰν ἰδίαν τάν τε τῶ πατρὸρ θεαροδοκίαν διαδέδεκται καὶ ὑποδέχεται τοὶρ θεαροίρ, ὁμοίωρ δὲ καὶ τοῖρ λοιποῖρ τοῖρ παρ' ἁμέων τὰν πᾶσαν χρείαν ἐκτενέωρ καὶ ἀπροφασίστωρ παρέχεται, φανερὰν ποιέων τὰν ἔχει εὔνοιαν ποτὶ τὰν πόλιν, καθὼρ πλείονερ ἀπεμαρτύρεον τῶμ πολιτᾶν· ὅπωρ δὲ καὶ ἁ πόλερ καταξίαιρ φαίνεται χάριτερ ἀνταποδιδῶσσα τοῖρ αὐτᾶρ εὐεργέταιρ, ὑπάρχην Δαμοκράτη πρόξενον, καὶ εὐεργέταν δ' ἦμεν τᾶρ πόλιορ αὐτὸν καὶ γένορ, καὶ τὰ λοιπὰ τίμια ἦμεν αὐτοῖ, ὅσσα καὶ τοῖρ ἄλλοιρ προξένοιρ καὶ εὐεργέταιρ ὑπάρχει παρὰ τᾶρ πόλιορ. ἦμεν δὲ καὶ ἀσφάλειαν καὶ πολέμω καὶ εἰράναρ, καὶ γᾶρ καὶ βοικίαρ ἔγκτησιν, καὶ ἀτέλειαν, καὶ προεδρίαν ἐν τοῖρ Διονυσιακοῖρ ἀγώνοιρ, τᾶν τε θυσιᾶν καὶ τιμᾶν πασᾶν μετέχην, καθὼρ καὶ τοὶ λοιποὶ θεαροδόκοι καὶ εὐέργέται μετέχοντι. δόμεν δὲ αὐτοῖ καὶ Δαμοκράτη τὸν ταμίαν ξένια τὰ μέγιστα ἐκ τῶν νόμων. τὸ δὲ ψάφισμα τὸ γεγονὸρ ἀπὸ τᾶρ βωλᾶρ γραφὲν ἐγχάλκωμα ἀνατεθᾷ ἐν τὸ ἱαρὸν τῶ Διὸρ τῶ Ὀλυμπίω. τὰν δὲ ἐπιμέλειαν τᾶρ ἀναθέσιορ ποήασσαι Αἰσχίναν τὸν ἐπιμελητὰν τᾶν ἵππων. περὶ δὲ τῶ ἀποσταλᾶμεν τοῖρ Τενεδίοιρ τὸ γεγονὸρ ψάφισμα ἐπιμέλειαν ποιήαται Νικόδρομορ ὁ βωλογράφορ, ὅπωρ δοθᾷ τοῖρ θεαροῖρ τοῖρ ἐμ Μίλητον ἀποστελλομένοιρ ποτὶ τὰν θυσίαν καὶ τὸν ἀγῶνα τῶν Διδυμείων.

Z. 2—3 enthalten das datirende Praescript. Datirt ist nach den amtirenden Hellanodiken (zur Zeit der Urkunde zehn an der Zahl), welche ihrerseits durch ihren Prytanen gekennzeichnet sind. Dass für *ἐπί*, welche Praeposition man hier erwarten sollte, vielmehr *ὑπό* gebraucht erscheint, auf Rechnung einer Eigenthümlichkeit der Mundart zu setzen, ist bedenklich; indessen lässt sich die Anwendung von *ὑπό* auch nicht daraus erklären, dass die folgende Urkunde etwa dadurch als ein Beschluss des Collegiums der Hellanodiken bezeichnet werden soll, da sie Z. 31 ausdrücklich vielmehr als ein Beschluss des Rathes charakterisirt wird. Da ferner Z. 33 f. die Sorge für die Aufstellung der Urkunde im Tempel einem Beamten zugewiesen ist, welcher als der 'Pfleger der Stuten' bezeichnet wird, so können durch *ὑπό* die Hellanodiken auch als Anfertiger der Urkunde bezeichnet wohl nur unter der Voraussetzung gedacht werden, dass jener Beamte ein Mitglied ihres Collegiums und selbst Hellanodike war. Wer dies wahrscheinlich findet, darf vielleicht zur Erklärung des räthselhaften *ἐπιμελητὴς τῶν ἵππων* die Angabe des Pausanias 5, 9. 5 heranziehen: *πέμπτῃ δὲ ὀλυμπιάδι καὶ εἰκοστῇ* (?) *ἐννέα ἑλλανοδίκας κατέστησαν· τρισὶ μὲν δὴ ἐπετέτραπτο ἐξ αὐτῶν ὁ δρόμος τῶν ἵππων, τοσούτοις δὲ ἑτέροις ἐπόπταις εἶναι τοῦ*

[a]) Um nicht vorzugreifen, habe ich den Spiritus asper regelmässig gesetzt, obwohl er auf der älteren Bronze zweimal, in *ἁ* und *ἑκατόν*, nicht geschrieben ist, da dies zufällig sein kann.

πεντάϑλον, τοῖς δὲ ὑπολειπομένοις τὰ λοιπὰ ἔμελε τῶν ἀγωνισμάτων. δευτέρᾳ δὲ ἀπὸ ταύτης ὀλυμπιάδι προσετέϑη καὶ ὁ δέκατος ἀϑλοϑέτης. — Es folgt die Angabe des Monates in welchem der Beschluss gefasst wurde: Θυίω, nämlich μηνός. Als Monatsname ist Θύιος auch aus Boiotischen Inschriften bekannt; für Elis ist ein Zusammenhang mit dem Dionysosfeste der Θυῖα ausser Zweifel; vgl. Pausanias 6, 26. 1. ϑεῶν δὲ ἐν τοῖς μάλιστα Διόνυσον σέβουσιν Ἠλεῖοι, καὶ τὸν ϑεόν σφισιν ἐπιφοιτᾶν ἐς τῶν Θυίων τὴν ἑορτὴν λέγουσιν. ἀπέχει μέν γε τῆς πόλεως ὅσον τε ὀκτὼ στάδια ἔνϑα τὴν ἑορτὴν ἄγουσι Θυῖαν (?) ὀνομάζοντες κτἑ.

Z. 5. Auffällig ist die Verbindung der Präposition παρά mit dem Accusativ in diesem Zusammenhange. Πολιτεύειν παρά τινι bedeutet bei Xenophon Hellen. 1, 5. 19 'mit Bürgerrecht in einer Gemeinde leben'. Ist dies der Sinn auch hier, so muss angenommen werden, dass Damokrates bei seiner Rückkehr in die Heimath sein Bürgerrecht in Elis in aller Form aufgegeben hatte; anders konnte ihm nicht Z. 24 das Recht Grundbesitz in Elis zu erwerben ertheilt werden, das ja einem Bürger ipso iure zustand.

Z. 6. Das α für η der übrigen Mundarten in πατάρ ist eine Singularität dieses Dialektes, welche durch μά für μή, Ϝράτρα für ῥήτρα, εἶα für εἴη der älteren Bronze schon belegt war. Unser Dekret liefert ausser πατάρ auch die Conjunctivformen φαίναται = φαίνηται, ποιήαται = ποιήσηται, ἀνατεϑᾷ und δοϑᾷ = ἀνατεϑῇ und δοϑῇ, ferner ἀποσταλᾶμεν = ἀποσταλῆναι.

Z. 8. ἄλλοιρ hier so wie τοὶρ ϑεαροὶρ Z. 10. und καταξίαιρ Z. 16. beweisen eine auffallende Uebereinstimmung des Dialektes in der Bildung der Accusative Pluralis der ersten und zweiten Declination mit der Lesbischen Mundart. Diese Uebereinstimmung ist um so auffallender, als sie sich auf analoge Fälle nicht erstreckt; vgl. ἀνταποδιδῶσσα Z. 17 = lesb. ἀνταποδιδοῖσα und das öfter begegnende πᾶσα = παῖσα.

Ebenda. πλείονερ ist Accusativ, der also im Plural der dritten Declination dem Nominativ gleich lautete. Dass kein Versehen des Graveurs vorliegt, zeigt χάριτερ = χάριτας Z. 17.

Ebenda. ἐπανιτακώρ was 'zurückgekehrt' bedeuten muss, weiss ich nicht anders als durch Zurückführung auf ἐπάνειμι und die Analogie einer Bildung wie ἰτητέον zu erklären. Freilich bereitet α für η Schwierigkeiten, welche ich nicht zu lösen weiss.

Z. 16. Für πόλερ erwartet man πόλιρ. Ob ein Schreibfehler vorliegt, oder ein Lautgesetz der Mundart den Uebergang von ι in ε in diesem Falle verlangte, vermag ich nicht zu entscheiden.

Z. 17. Das doppelte Sigma in ἀνταποδιδῶσσα gegenüber dem einfachen in dem öfter wiederkehrenden πᾶσα ist auffällig und vielleicht auf ein Versehen des Graveurs zurückzuführen.

Z. 26. ἀγώνοιρ zeigt dieselbe Missbildung des Dativus Pluralis der dritten Declination im Dialekte von Elis zu dieser Zeit heimisch, welche die Grammatiker als eine Eigenthümlichkeit der Mundart der Aetoler überliefern und welche sich bei deren Nachbaren, den Ozolischen Lokrern, bereits im fünften Jahrhundert nachweisen lässt, während der Dialekt der Opuntier weit über diese Zeit hinab von solcher Unart sich frei erhält. Ausserdem findet sich diese Bildung als die regelmässige und herrschende bei den Aenianen, in Tauromenium auf Sicilien, in den Messenischen und den jüngeren Delphischen Urkunden (die älteren kennen nur die normal gebildeten Formen) und ganz vereinzelt auf einer Boiotischen Inschrift späterer Zeit, während sonst in der Boiotischen Mundart die Herrschaft der ächten Form eine ganz unbestrittene ist. Die Messenier mögen die ätolisch-ozolischen Formen aus Naupaktos nach dem Peloponnes gebracht haben, ihre Herrschaft auf mittelgriechischen Urkunden der späteren Zeit ist ohne Zweifel auf aetolischen Einfluss in der Epoche des politischen Uebergewichtes dieses Stammes in jenen Gegenden zurückzuführen; in Bezug auf Tauromenium erlaube ich mir keine Vermuthung. Dagegen dürfen sie bei den nahen, bis in die Sagenzeit zurückgehenden Beziehungen der Elier zu den Aetolern im Dialekt

von Elis wohl als seit sehr alten Zeiten eingenistet betrachtet werden, ganz wie bei den Ozolischen Lokrern.

Z. 28. Die Verwendung des Infinitivs des Aorists eben so wie der Inhalt der ganzen Bestimmung zeigen, dass Damokrates zur Zeit, als der Beschluss gefasst wurde, zu Elis oder Olympia auf Besuch anwesend war. Ein merkwürdiger, aber nicht zu bezweifelnder Zufall ist es, dass der Schatzmeister denselben Namen führt, wie der zu Ehrende.

Z. 31. *ἀπό* für *ὑπό* scheint eine dialektische Eigenthümlichkeit zu sein, der gegenüber der Gebrauch von *ὑπό* Z. 2 im gewöhnlichen Sinne auffallend erscheinen müsste.

Z. 32. Der Conjunctiv Aoristi *ἀνατεθῇ* steht hier wie Z. 36 *ποιήαται* augenscheinlich ganz im Sinne eines positiven Imperativs, was als eine Besonderheit erscheint, die den übrigen griechischen Mundarten gänzlich fremd ist und zu deren Erklärung nur die Analogie des entsprechenden Gebrauches gerade des Conjunctivs des Aorist in negativen Imperativsätzen geltend gemacht werden kann.

Z. 33. *ποήασσαι*, offenbar durch Assimilation aus *ποήασθαι* hervorgegangen, und *ποιήαται* Z. 36 entsprechen den gemeingriechischen Formen *ποιήσασθαι* und *ποιήσηται*, und haben das inlautende *σ* zwischen Vocalen verflüchtigt. Dieser Process, im Lakonischen und einzelnen anderen Mundarten bekanntlich über das allen gemeinschaftliche Maass mehr oder weniger ausgedehnt, ist im Dialekt von Elis offenbar auf ein enges Gebiet beschränkt geblieben; wenigstens zeigt sich *σ* im Inlaut zwischen Vocalen sonst überall fest, vgl. *πᾶσα, ἀπροφασίστωρ, ἀνταποδιδῶσα, ἔγκτησιν, Διονυσιακοῖρ, θυσία, ἀναθέσιορ*.

Z. 34. Ueber das Amt des *ἐπιμελητής τῶν ἵππων* ist oben eine Vermuthung gewagt worden. Ob der Dialekt *ἁ ἵππος* vor *ὁ ἵππος* bevorzugte, oder wirklich 'Stuten' im eigentlichen Sinne gemeint sind, entscheide ich nicht.

Z. 37. *ὁ βωλογράφορ* ist natürlich der Schreiber des Rathes; das Wort selbst oder eine auch nur annähernd analoge Bildung wüsste ich sonsther nicht zu belegen.

A. Kirchhoff.

ALLGEMEINER JAHRESBERICHT

VON

R. ENGELMANN.

Die Zeitschriften des Jahres 1875, soweit sie nicht nach Bänden citirt werden konnten, sind ohne Jahreszahl gesetzt; die römischen Zahlen bezeichnen die verschiedenen Bände desselben Jahrgangs.

I. ALLGEMEINES. UNTERRICHT. VARIA.

A. Conze Vorlegeblätter für archäologische Uebungen. 1.—6. Serie. Wien 1869—1874, fol. [Repert. f. Kunstw. 1 S. 112. Oesterr. Zeitschr 26 S. 441. Acad. 7 S. 23. 8 S. 637. Arch. Zeit. 33 S. 58].

G. Perrot *l'École allemande d'Athènes.* Rev. pol. et littér. S. 1029.

C. J. Lilienfeld die antike Kunst. Ein Leitfaden der Kunstgeschichte, mit besonderen Abhandlungen versehen über die Architektur und Polychromie der Alten. Magdeburg, 8. [Jen. Lit. S. 486. Lit. Centr. S. 1395].

S. Rhusopulos *ἐγχειρίδιον τῆς Ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας κατὰ τὰς πηγὰς καὶ τὰ ἄριστα βοηθήματα πρὸς στοιχειώδη μάθησιν τοῦ βίου τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος.* Bd. 1. Athen 1874, 8.

G. C. Conestabile *scavi, monumenti, musei e insegnamento della scienza delle antichità in Italia.* Florenz 1874, 8. [Arch. stor. lomb. boll. 2 S. 40]. G. Beltrani *discussioni recenti sugli studi e gli scavi di antichità in Italia.* Rom, 8.

E. Jacobsthal die Grammatik der Ornamente. Berlin 1874. 1875, fol. [Repert. f. Kunstw. 1 S. 116. Lit. Centr. S. 1126]. F. E. Hulme *Principles of Ornamental Art.* London. [Acad. 8 S. 98. Athenaeum II S. 92].

H. Usener *de Iliadis carmine quodam Phocaico commentatio.* Bonn 1874, 4 (Universitätsprogr.) [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 444].

F. Schlie zu den Kyprien. Waren 1874, 4 (Schulprogr.) [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 444. Jen. Lit. S. 919].

— Zwei populäre Vorträge aus der Kunst- und Alterthumswissenschaft. Rostock, 8. [Jen. Lit. S. 486].

G. Perrot *mémoires d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire.* Paris, 8. [Rev. arch. 30 S. 195].

E. Curtius Alterthum und Gegenwart. Reden und Aufsätze. Berlin, 8.

K. Wörmann die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München, 8.

E. Prosch plastische Werke der griechischen und römischen classischen Kunst nach ihrem Inhalt und ihrer künstlerischen Bedeutung erläutert. Bd. 2. Schwerin, 8.

T. Desjardins *l'art des Étrusques et leur nationalité.* Lyon, 8. A. H. Sayce *etruscan antiquities.* Acad. 8 S. 119.

Annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica. Bd. 45. Rom 1873, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 420].

Compte rendu de la commission impériale archéologique pour les années 1870 *et* 1871. Petersburg 1874. [Jen. Lit. S. 14. Neue Jahrb. 111 S. 587. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 425]. *Pour* 1872 St. Petersburg, fol. u. 4. [Arch. Zeit. 33 S. 113].

Gazette archéologique, publiée par J. de Witte et Fr. Lenormant. Paris, 4. [Rev. arch. 29 S. 407. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 428].

II. 1. Ausgrabungen.

a. Deutschland.

E. Hübner Ausgrabungen bei Marran in Oldenburg. Arch. Zeit. 33 S. 174.

Römerstrassen im Rheinlande. Acad. 8 S. 49.

Wilmowsky Ausgrabungen in Trier. [Acad. 7 S. 333].

b. Belgien.

A. Kempeneers *exploration des substructions de la ville romaine de Bertrée.* Bull. Liég. 12 S. 1.

c. England.

W. Wynn Williams *excavations at Pant y Saer Cromlech, Anglesey.* Arch. Camb. 6 S. 341.

C. W. Heath Wilson *recent discoveries in a Roman Cemetery at York* (meist Inschriften). Acad. 8 S. 388. Vgl. E. Hübner Arch. Zeit. 33 S. 114.

d. Frankreich.

Baudry et L. Ballereau *puits funéraires gallo-romains*

du Bernard (Vendée). Paris, 8. [Rev. arch. 29 S. 276].

Castan römisches Theater zu Besançon. Comptes rend. 3 S. 99.

M. de Rossi Fund in Bourbonne les Bains. Bull. S. 133.

Ausgrabungen in Carnac. Rev. arch. 30 S. 263. (Römische Villa).

H. de Vivès *un tumulus du Jura au champ Peupin, près Chilly.* Rev. arch. 30 S. 285.

Fund zu Digoin (Loire). Rev. arch. 29 S. 70. (Bronzebüste, Waffen u. s. w.).

Ausgrabungen in Ham. Rev. arch. 30 S. 58.

Ausgrabungen bei Incheville (Eu). Rev. arch. 29 S. 263.

A. Vachez *les fouilles du tumulus de Machezal (Loire).* Lyon 1874, 8.

J. B. Bouillet *antiquités gallo-romaines découvertes au village de Manson le 12. janvier 1873. Rapport fait à l'Académie de Clermont.* Clermont-Ferrand 1874, 8.

Ausgrabungen zu Marsaunay (Côte-d'Or). Rev. arch. 29 S. 71 (Grabfunde).

H. Révoil *fouilles archéologiques; vase antique, prix donné à des bestiaires; phalères en bronze; objets trouvés dans l'amphithéâtre de Nîmes.* Nîmes 1874, 8.

Ausgrabungen in Puy de Dôme. Rev. arch. 30 S. 261.

C. Port *découverte d'un mur Gaulois. (La Ségourie).* Rev. arch. 29 S. 348.

J. G. Bulliot *le temple du Mont de Sene, à Santenay (Côte-d'Or).* Autun 1874, 8. [Mus. arch. 1 S. 78].

J. J. L. Bargès *notice sur un autel antique dédié à Jupiter, découvert à Saint-Zacharie (Dép. de Var), et sur quelques autres monuments romains trouvés dans la même localité ou dans les environs.* Paris, 8.

Cochet *rapport annuel sur les opérations archéologiques dans le département de la Seine-Inférieure pendant l'année 1874.* Rev. arch. 29 S. 137.

e. Griechenland.

Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις φιλολογικῆς ἑταιρίας. [Rev. arch. 29 S. 128]. W. Helbig Ausgrabungen in Athen. Bull. S. 135. Arch. Zeit. 33 S. 57. 60. Rev. arch. 29 S. 130. Akropolis. Bull. S. 137. Dipylon. Rev. arch. 29 S. 408. (Häuser mit Wandmalereien). H. T. Scott Dipylon, Attalosstoa. Acad. 8 S. 40. Arch. Zeit. 33 S. 55.

Olympia. Acad. 8 S. 489. Arch Zeit. 33 S. 172. 174. 175.

A. Salzmann *nécropole de Cameiros.* [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 435].

A. Conze, A. Hauser, G. Niemann archäologische Untersuchungen auf Samothrake, ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministerium. Wien, fol. Vgl. Arch. Zeit. 33. S. 174.

f. Italien.

Ceselli *scavi della necropoli Albana.* Bull. S. 132.

A. Fabretti *scavi di Avigliana.* Atti della soc. di arch. di Torino 1 S. 19. G. Gozzadini *i sepolcreti etruschi di Monte Avigliano e Pradalbino.* Bologna, 8.

A. Crespellani *del sepolcreto e degli altri monumenti antichi scoperti presso Bazzano.* Modena, 4.

G. Gozzadini *intorno ad alcuni sepolcri scavati nell' arsenale militare di Bologna.* Bologna, fol. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 438]. A. Zannoni *scavi Benacci di Felsinea.* Bull. S. 177. Bull. S. 209. G. Gozzadini *osservazioni intorno all' articolo del Sig. Zannoni.* Bull. S. 268. Vgl. noch Rev. arch. 30 S. 262. (Grabfunde).

Gräberfund zu Camerlata. Acad. 8 S. 102.

F. Corazzini *scavi di Canneto della Puglia.* Bull. S. 149.

Ausgrabungen zu Castel Gandolfo. Rev. arch. 30 S. 343.

Bronzegefäss gef. in Catanzaro, in Sammlung Strozzi zu Florenz. Acad. 8 S. 23.

A. Rota *sepolcri antichi scoperti presso Chiari.* Comm dell' Aten. di Brescia 1874 S. 275.

G. Brogi *sopra le tombe a pozzo scavate nell' agro chiusino.* Bull. S. 216.

G. Eroli Ausgrabungen in Civitacastellana. Bull. S. 133.

W. Henzen Ausgrabungen in Concordia. Bull. S. 42. D. Bertolini Bull. S. 104.

W. Helbig *oggetti trovati nella tomba cornetana detta del guerriero.* Ann. 46 S. 249. Mon. 10 Tf. 10. *Scavi di Corneto.* Bull. S. 170. C. J. Hemans *Etruscan Antiquities — Tarquini and Caere.* Acad. 7. S. 669

G. Eroli *oggetti antichi rinvenuti nel 1874 presso l'Isola di Fano, frazione di Fossombrone.* Bull. S. 75.

Avanzi di un edificio dell' epoca romana discoperti nella via di S. Maria Fulcorina in Milano. Arch. stor. lomb. boll. 2 S. 56. *Vestigia di una vetusta costruzione presso il Carobbio in Milano.* Arch. stor. lomb. boll. 2 S. 53.

A. Crespellani *di alcune fornaci romane dell' agro modenese.* Bull. S. 192.

Etruskischer Grabhügel gef. bei Orvieto. Acad. 8 S. 463.

V. Poggi *le scoperte etrusche nel Parmense.* Bull. S. 140.

A. Mau *scavi di Pompei.* Bull. S. 18. 125. 163. 182. *La piazza centrale.* Bull. S. 261. A. Sogliano *notizia dei nuovi scavi.* Giorn. d. sc. 3 S. 97. *Relazione officiale dei lacri eseguiti da Aprile a Dicembre 1874.* Giorn. d. sc. 3 S. 133. C. J. Hemans *a visit to Pompeii.* Acad. 8 S. 488. Schöner, Rev. arch. 30 S. 403. Vgl. Mus. arch. 1 S. 189. 190. Rev. arch. 30 S. 122. 191. Acad. 7 S. 567. 672. Athenaeum I S. 663. Lützows Zeitschr. 10 S. 88.

P. Luigi Bruzza *scoperta di figuline in Pozzuoli.* Bull. S. 242.

Bullettino della commissione archeologica municipale. Anno II. Rom, 8. [Jen. Lit. S. 389]. C. J. Hemans Ausgrabungen in Rom. (Herakles mit den Rossen des Diomedes, Athleten, Dionysos, Satyr, Eros u. s. w.). Acad. 7 S. 48. 148. 381. Rev. arch. 29 S. 411. Gegenwart 8 S. 267. 278. Colosseum. Acad. 7 S. 540. Mus. arch. 1 S. 189. Lützows Kunstchron. 10 S. 209. R. Lanciani Esquilin. (Statuen, Statuen-Fragmente, Inschriften). Bull. Mun. 3 S. 77. Vgl. Th. Mommsen Arch. Zeit. 33 S. 59. C. J. Hemans Acad. 7 S. 227. Rev. arch. 29 S. 411. Mus. arch. 1 S. 189. Athenaeum 1 S. 233. Rev. arch. 30 S. 189. R. Lanciani *le antichissime sepolture esquiline.* Bull. Mun. 3 S. 41. Vgl. G. Treu Arch. Zeit. 33 S. 174. M. S. de Rossi *sulla supellettile arcaica desotterrata all' Esquilino.* Bull. S. 230. C. J. Hemans Esquilin und Viminal. Acad.

7 S. 540. Minerva Medica. Rev. arch. 30 S. 188. (Grabkammern mit Wandmalereien). Palatin. Acad. 7 S. 540. Pantheon. Acad. 7 S. 151. G. B. DE ROSSI *insigni scoperti nel cimitero di Domitilla*. Bull. crist. 6 S. 5. 45. E. STEVENSON *scavi della via Latina*. Bull. S. 225.

V. DI GIOVANNI *vestigii antichi in Salaparuta e nel suo territorio*. Arch. stor. sicil. 3 S. 1.

W. HELBIG *scavi di Sarteano*. Bull. S. 233.

Ausgrabung in Scafati. Acad. 7 S. 49.

W. HELBIG *scoperta di antichità galliche nel circondario di Siena*. Bull. S. 257.

C. ROSA *di una edicola dedicata a Silvano rinvenuta presso Teramo*. Bull. S. 44.

GAROVAGLIO *ultime scoperte nella necropoli di villa Nesa nella valle di Vico*. Riv. arch. d. prov. di Como Heft 6.

S. CAVALLARI *scavi e ristauri eseguiti nei monumenti di Sicilia*. (Taormina, Girgenti, Siracusa, Aidone, Megara Iblea). Bull. Sic. 8 S. 20. *Scavi e descrizione della pianta di Solunto*. Bull. Sic. 8 S. 2.

g. OESTERREICH.

FR. KENNER u. A. HAUSER die Ausgrabungen in Aquileja. Mitth. d. Centr. Com. 1 S. 30.

E. v. SACKEN über einige neue Funde im Grabfelde zu Hallstatt (Waffen). Mitth. d. Centr. Com. 1 S. 1.

J. SCHULER zu den Ausgrabungen auf der alten Begräbnisstätte in Innsbruck. Zeitschr. d. Ferdinand. 19 S. 19.

Fund in Petronell (Ring mit Gemme). Mitth. d. Centr. Com. 1 S. XXXVII.

PETZOLT Ausgrabungen in Salzburg. Mitth. d. Centr. Com. 1 S. LI.

h. RUSSLAND.

Ausgrabungen in Odessa. Rev. arch. 30 S. 264. (Besonders Goldschmuck).

i. SCHWEIZ.

A. BERTRAND Ausgrabungen im Aarthal. (Vasen und Geräthe aus Bronze). Rev. crit. I S. 367.

k. SPANIEN UND PORTUGAL.

Ausgrabungen in Cetobriga. Rev. arch. 29 S. 409.

Ausgrabungen in Murviedro (Sagunt). Athenaeum 1 S. 199.

E. HÜBNER Ausgrabungen bei Yecla und Montealegro. Arch. Zeit. 33 S. 114 (wohl Fälschungen).

G. B. DE ROSSI Ausgrabungen in Portugal. Bull. S. 74. (Falsch?).

2. Topographie und Architektur.

a. ALLGEMEINES.

E. DESJARDINS *la table de Peutinger d'après l'original conservé à Vienne, précédée d'une introduction historique et critique*. Lief. 1—14. Paris 1869—1871, fol. [Jen. Lit. S. 719].

W. SMITH and GROVE *an historical Atlas of ancient geography, biblical and classical*. Th. 5. London, fol. [Acad. 8 S. 108].

J. FERGUSSON *histoire de l'architecture de tous les peuples depuis les temps les plus anciens jusqu'à la période actuelle*. London 1874, 8. 2 Bde.

E. VINET *esquisse d'une histoire de l'architecture classique*. Paris, 8. [Rev. arch. 30 S. 414].

A. CHOISY *l'art de bâtir chez les Romains*. Paris 1873, 4. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 436].

A. THIERSCH optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur. Berlin 1873, fol. (Aus der Zeitschr. f. Bauwesen).

L. JULIUS über die Agonaltempel. München 1874, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 446. Lützows Kunstchron. 10 S. 166].

B. ARNOLD das altrömische Theatergebäude. Würzburg 1874, 4. [Berl. Gymn. Zeitschr. 29 S. 41].

b. DEUTSCHLAND.

v. SONDERMÜHLEN Aliso und die Gegend der Hermannsschlacht. Berlin, 8.

A. v. COHAUSEN u. E. WÖRNER römische Steinbrüche auf dem Felsberg an der Bergstrasse. Arch. f. hess. Gesch. 14 S. 137.

G. v. SCHENK über den bei Gehnborn (Darmstadt) gefundenen römischen Grabstein. Arch. f. hess. Gesch. 14. S. 89.

c. ENGLAND.

E. OWEN *Arvona antiqua, camp on the Llanllechid hill*. Arch. Cambr. 6 S. 220.

Lapidarium septentrionale, or a description of the monuments of roman rule in the north of England. London, fol. [Arch. Zeit. 33 S. 61].

d. FRANKREICH nebst ALGIER.

HAYAUX DU TILLY *carte de la Gaule ancienne indiquant l'ancienneté et l'importance relatives des voies romaines d'après les itinéraires d'Antonin et de la table de Peutinger*. Paris, 8.

H. BERTRAND *les Gaulois*. Comptes rend. 3 S. 119. A. DE JUBAINVILLE *les Celtes, les Galates, les Gaulois*. Paris, 8. [Comptes rend. 3 S. 277]. Vgl. Rev. arch. 29 S. 281. 391. 30 S 4. L. FAUZE *de l'unité de l'origine des Kymris et des Celtes ou des Belges et des Gaulois*. Alger, 8.

E. DUBOIN *la muraille de César. Les Allobroges et l'émigration des Helvètes. à propos de vestiges romains découverts près de Chancy*. Saint-Julien, 8.

G. D'ESPINAY *voie romaine de la capitale des Andes à celle des Rhedones*. Angers, 8.

V. DURAND *Aquae Segetae et la voie romaine en Forez*. Saint-Étienne, 8.

R. MOWAT *le temple vascogalate des Arvernes et la dédicace Mercurio Vascocaleti*. Rev. arch. 30 S. 359.

A. BUHOT DE KERSERS *statistique monumentale du dé-*

partement du Cher, canton des Aix-d'Angillon. Paris, 4. [Rev. arch. 30 S. 344].

Excursions archéologiques dans les environs de Compiègne (1869—1874), faites par la société historique. Compiègne, 8.

Ch. Rössler *sur les anciens camps retranchés des environs du Havre.* Rev. arch. 29 S. 349.

L. M. Werly *limites de la province lingonaise du côté du Barrois.* Rev. arch. 30 S. 302.

Bouteiller *dictionnaire topographique de l'ancien département de la Moselle, comprenant des noms de lieu anciens et modernes, rédigé en 1868 sous les auspices de la société d'archéologie et d'histoire de la Moselle.* Paris 1874, 4.

Ménard *histoire civile, ecclésiastique et littéraire de la ville de Nimes, avec texte et notes, suivie de dissertations historiques et critiques sur ses antiquités, et de diverses observations sur son histoire naturelle.* 5 Bde. Nimes, 8.

J. Bouillet *description archéologique des monuments celtiques, romains et du moyen âge du département du Puy-de-Dôme, classés par arrondissements, cantons et communes.* Clermont-Ferrand, 8.

H. Marlot *les antiquités gallo-romaines de la commune de Vic-de-Chassenay (Côte-d'Or)* Semur, 8.

R. F. Le Men *découverte de Vorgium (Carhaix).* Rev. arch. 29 S. 78.

A. Devoulx *Alger, étude archéologique et topographique sur cette ville, aux époques romaine, arabe et turque.* Rev. afr. 19 S. 289. 385. A. Héron de Villefosse *rapport sur une mission archéologique en Algérie.* Paris, 8. Ch. Tissot *recherches sur la géographie comparée de la Maurétanie Tingitane. I. partie, le littoral maurétanien de l'embouchure de la Malva jusqu'à Tingis.* Rev. crit. II S. 64. 80. 96. 112. 144. 208. 240. *Aqueduc de Bougie.* Rev. afr. 19 S. 335.

e. Griechenland nebst Orient.

J. L. Ussing *kritiske Bidrag til Graekenlands gamle Geographie.* (Creta, Sparta, Thessalien, Athen). Vidensk. Selsk. Ver. 4 S. 1.

C. Wachsmuth die Stadt Athen im Alterthum. Bd. 1. Leipzig 1874, 8. [Lit. Centr. S. 1079. Jen. Lit. S. 684. Rev. crit. II S. 119. Lützows Kunstchron. 10 S. 455]. Kaupert Karte von Athen. Arch. Zeit. 33. S. 172. J. Prestel der Tempel der Athena Nike kunstkritisch beleuchtet. Mainz 1873, 8. [Lützows Kunstchron. 10 S. 116]. U. v. Wilamowitz über Pausanias Beschreibung von Athen. Arch. Zeit. 33 S. 61. P. Weizsäcker zur Periegese des Pausanias. Arch. Zeit. 33 S. 45. Vgl. E. Curtius Arch. Zeit. 33 S. 53. R. Engelmann der südliche Propyläen-Flügel. Arch. Zeit. 33 S. 58. Chr. Papajannakis *l'Acropole d'Athènes avant 1687.* Gaz. arch. 1 S. 26. Abbruch des venezianischen Thurmes. Acad. 8 S. 48. F. Adler die Stoa des Königs Attalos zu Athen. Berlin 1874, 4. und fol. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 441. Lit. Centr. S. 1079]. Unger Enneakrunos und Pelasgikon. Münchener Sitzungsber. 1874, I S. 263. A. Schultz *de Theseo.* Breslau, 8. (Dissert.) [Liter. Centr. S. 1079. Jen. Lit. S. 829. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 55]. W. Gurlitt das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen. Wien, 8. [Acad. 8 S. 480]. Rhangabé *du Laurium (Mémoires presentés à l'Acad. des inscriptions et belles-lettres T. VIII).*

E. Burnouf *Nisée et Minôa, question de topographie.* Comptes rend. 3 S. 209.

M. Dimitsas *Μακεδονικά. Ἀρχαία γεωγραφία τῆς Μακεδονίας συνταχθεῖσα κατὰ τὰς ἀρχαίας πηγὰς καὶ τὰ νεώτερα βοηθήματα. Μέρος δεύτερον. Τοπογραφία.* Athen, 8. [Lit. Centr. S. 1619. Jen. Lit. S. 510]. L. Heuzey *la ville d'Oricum et le sanctuaire des Dioscures dans les Monts Acrocérauniens.* Comptes rend. 3 S. 226. Rev. crit. II S. 63.

H. F. Tozer *notes of a tour in the Cyclades and Crete.* Acad. 7 S. 64. 89. 216. 295. 479. 8 S. 332.

F. Adler ein altgriechisches Heiligthum auf Delos. Arch. Zeit. 33 S. 59.

Sang u. Poole Idalion. Transact. of the Royal Soc. 11.

A. Conze, Hauser u. Niemann archäologische Studien über Samothrake. Wien, fol. A. Conze Untersuchung der altgriechischen Ruinen auf Samothrake. Wiener Sitzungsber. Anzeiger No. 21. S. 68.

G. Hirschfeld Teos. Arch. Zeit. 33 S. 23.

Miaulis *ἱστορία τῆς νήσου Ὕδρας.* Athen, 8.

E. J. Davis *Anatolica or the journal of a visit to some of the ancient ruined cities of Caria. Phrygia, Lycia and Pisidia.* London 1874, 8. [Rev. crit. I S. 407. Acad. 7 S. 2. Athenaeum 1 S. 118]. G. Hirschfeld vorläufiger Bericht über eine Reise im südwestlichen Kleinasien. Monatsber. S. 121. Arch. Zeit. 33 S. 58. Vgl. Eggert Reisebericht über Pamphylien. Deutsche Bauzeit. No. 15 u. 17. G. Hirschfeld über Kelainai-Apameia, Kibotos. Berlin, 4. Vgl. Arch. Zeit. 33 S. 61. Fr. Wieseler der Bosporos. Göttingen, 4. (Universitätsprogr.). J. P. Six *les deux Dicaia.* Num. Chron. 15 S. 97. G. A. Zimmermann Ephesus im ersten christlichen Jahrhundert. Jena, 8. H. Schliemann Bericht über die Ausgrabungen in Troja. Atlas trojanischer Alterthümer. Leipzig 1874, 4. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 437. Acad. 7 S. 460. 541. 8 S. 20. Athenaeum I S. 330. 431]. W. Christ die Topographie der trojanischen Ebene und die homerische Frage. Münchener Sitzungsber. 1874, I S. 185. O. Keller die Entdeckung Ilions zu Hissarlick. Freiburg, 8. A. Steitz die Lage des homerischen Troja. Neue Jahrb. 111 S. 225. G. Eichthal *le site de Troie, selon Lechevalier ou selon M. Schliemann.* G. Perrot *excursion à Troie et aux sources du Mendéré.* Paris, 4. (Aus Ann. de l'Ass. pour l'encour. d. ét. gr.). [Rev. crit. I S. 273]. G. v. Eckenbrecher die Lage des homerischen Troja. Düsseldorf, 8. [Lit. Centr. S. 781]. V. de Saint-Martin *l'Ilion d'Homère l'Ilium des Romains.* Rev. arch. 29 S. 154. 209. Vgl. Rev. arch. 29 S. 332. 30 S. 155. Déthier *nouvelle trouvaille faite à Ilium-Hissarlik.* (Inschriften). L'Univers orient. 1 S. 31. 179. Fr. Lenormant *les antiquités de la Troade.* Gaz. d. b. a. 12 S. 289. 451. 541. H. Schliemann *the Trojan Collection.* Acad. 8 S. 505. *The german urns with human faces.* Acad. 8 S. 383.

Duc de Luynes *voyage d'exploration à la mer morte, à Petre et sur la rive gauche du Jourdain. Oeuvre posthume publiée par le comte de Vogué.* 2 Bde. Paris, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 436. Repert. f. Kunstw. 1 S. 124]. V. Guérin *sur les ruines de la ville de Césarée.* Comptes rend. 3 S. 51. Clermont-Ganneau *où était Hippos de la Décapole.* Comptes rend. 3 S. 142. 270. Rev. arch. 29 S. 362.

G. Lumbroso Alexandria. Bull. S. 69.

f. Italien.

H. Schliemann Alba longa. Acad. 8 S. 407.

A. Mazzi *le vie romane militari nel territorio di Bergamo. Parte 1. La via da Pons Aureoli a Bergamo* Bergamo, 16.

D. Carutti *sui Cimbri e sulla via tenuta da essi per calare in Italia.* Arch. stor. it. 21 S. 475.

W. Henzen *vico Augustano de' Laurenti.* Bull. S. 3.

H. d'Arbois de Jubainville *les Liguses, vulgairement dits Ligures.* Rev. arch. 30 S. 211. 309. 373. G. Lagneau *les Ligures.* Comptes rend. 3 S. 233. Rev. crit. II S. 80. 96.

D. Corso *reminiscenze dell' Agro Medmeo.* La Zagara 3 S. 279.

Jacobsthal altdorische Kapitelle aus Paestum. Arch. Zeit. 33 S. 173.

G. Fiorelli *descrizione di Pompei.* Neapel, 8. [Arch. stor. lomb. boll. 2 S. 34]. J. Overbeck Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken. 3. Aufl. Leipzig, 8. [Jen. Lit. S. 777. Repert. f. Kunstw. 1 S. 120. Acad. 7 S. 177. Giorn. d. sc. 3 S. 130]. P. A. Curti *Pompei e le sue rovine.* Bd. 2. Mailand 1873—74, 16.

H. Jordan *forma urbis Romae XIV regionum.* Berlin, fol. [Arch. Zeit. 33 S. 52. 60. Jen. Lit. S. 755]. A. Trendelenburg zwei zusammengehörige Fragmente des capitolinischen Stadtplans. Arch. Zeit. 33 S. 52. B. Suardi Bramantino *le rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi da un manuscritto dell' Ambrosiana, di 80 tavole fotocromolitografate da Angelo della Croce, con prefazione e nota di G. Mongeri.* Mailand, 4. [Jen. Lit. S. 103. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 437]. C. J. Hemans *historic and monumental Rome. A handbook for the students of classical and christian antiquity in the Italian capital.* London 1874, 8. [Acad. 7 S. 133]. J. H. Parker das Colosseum. Athenaeum 1 S. 131. Vgl. Acad. 7 S. 99. O. de Poli *recherches sur le nom vulgaire de l'amphithéâtre Flavien (Colisée).* Paris, 8. [Comptes rend. 3 S. 166]. W. Henzen *macellum Liviae.* Bull. S. 104. C. J. Hemans *the Esquiline and Palatine hills.* Acad. 7 S. 331. A. Mau *osservazioni sul cosidetto auditorio di Mecenate.* Bull. S. 89. P. Rosa über das *forum Romanum.* Arch. Zeit. 33 S. 170. T. Desjardins *le Mont Palatin.* Lyon, 8. G. Tomasetti *fundus Meropianus.* Bull. S. 204. W. Henzen Tiberregulirung im Alterthum. Arch. Zeit. 33 S. 56.

L. Pigorini *nozioni archeologiche intorno Velleia.* Atti del R. Ist. Ven. Bd. 3. J. Burkhard eine vergessene Stadt (Velleia). Neue Jahrb. 111 S. 524.

L. Bruzza *iscrizioni antiche Vercellesi.* Rom 1874, 8. [Bull. S. 220].

A. Holm Geschichte Siciliens im Alterthum. Bd. 2. Leipzig, 8. [Lit. Centr. S. 537. Neue Jahrb. 111 S. 729]. S. Cavallari *tempio creduto di Diana in Siracusa.* Bull. Sic. 8 S. 10. F. Adler Apollotempel zu Syrakus. Arch. Zeit. 33 S. 172. S. Cavallari *posizione topografica di Solunto.* Bull. Sic. 8 S. 1. F. Adler S. Pancrazio in Taormina. Reste eines antiken Tempels. Arch. Zeit. 33 S. 114.

g. Oesterreich und Donaufürstenthümer.

J. Jenny die öffentlichen Thermen Brigantiums. Mitth. d. Centr. Com. 1 S. XXIV.

F. Kenner Ernolatia. Wiener Sitzungsber. 80 S. 523. N. Kohn die römische Heerstrasse von Virunum nach Ovilaba. Wiener Sitzungsber. 80 S. 382.

Maurer eine Reise durch Bosnien, die Saveländer und Ungarn. Berlin, 8. O. Hirschfeld epigraphische Nachlese zum Corpus Inscr. Lat. vol. III aus Dacien und Mösien. Wien 1874, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 672]. A. Strassburger *quomodo et quando Pannonia provincia Romana facta sit.* Halle, 8. (Dissert.).

h. Schweiz.

J. J. Müller Nyon zur Römerzeit. Zürich, 4. (Mitth. d. antiqu. Gesellsch.).

3. Museographie.

a. Deutschland.

Erwerbungen des königlichen Museums zu Berlin seit dem Jahre 1872. Berlin, 8. Sammlung Prokesch-Osten. Acad. 7 S. 101. Zeitschr. f. Num. 3 S. 104.

W. Gebhard Braunschweiger Antiken. Braunschweig, 4. (Schulprogr.).

J. Becker die römischen Inschriften und Steinsculpturen des Museums der Stadt Mainz. Mainz, 8. [Jen. Lit. S. 871].

Sammlung in Stift Neuburg bei Heidelberg. Repert. f. Kunstw. 1 S. 104.

b. England.

C. T. Newton *ancient Greek inscriptions of the British Museum.* Th. I. London 1874, fol. [Acad. 8 S. 67. 94. Rev. crit. II S. 81]. Zuwachs des British Museums. Acad. 7 S. 305. Athenaeum II S. 85. 148. 273.

Lapidarium Septentrionale, or a description of the monuments of Roman rule in the north of England. Published by the Society of antiquaries of Newcastle-upon-Tyne. London 1875, fol. [Jen. Lit. S. 868].

c. Frankreich.

W. Fröhner *les musées de France, recueil de monuments antiques.* Paris 1873, fol. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 434. Athenaeum I S. 429].

Erweiterung des Louvre. Mus. arch. 1 S. 92. 170. F. Ravaisson *projet d'un musée de plâtres.* Rev. arch. 30 S. 147. A. Dumont *les moulages du musée du Louvre.* Gaz. d. b. a. 11 S. 415.

J. B. Bouillet *description archéologique des monuments celtiques, romains et du moyen âge du département du Puy-de-Dôme, classés par arrondissements, cantons et communes.* Clermont-Ferrand, 8.

d. Griechenland.

Fr. Wieseler archäologischer Bericht über seine Reise nach Griechenland. Göttingen 1874, 4. [Lit. Centr. S. 1618. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 434. Ἀθην. 2 S. 399].

C. J. HEMANS *the Museums of Athen*. Acad. 8 S. 585. Vgl. S. 605. 629. H. HEYDEMANN die antiken Marmorbildwerke in der sog. Stoa des Hadrian, dem Windthurm des Andronikus, dem Wärterhäuschen auf der Akropolis und der Ephorie im Cultusministerium zu Athen. Berlin 1874, 8. [Jen. Lit. S. 212. Lit. Centr. S. 1651. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 430].

e. ITALIEN.

Die Verschleppung der Kunstwerke aus Italien. Lützows Kunstchron. 10 S. 709.

H. DÜTSCHKE antike Bildwerke in Oberitalien. II. Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. Leipzig, 8. [Jen. Lit. S. 881].

A. B. MARTANI *Lodi nelle poche sue antichità e cose d'arte*. Lodi 1874, 8.

I principali monumenti del museo archeologico di Milano nel Palazzo di Brera. Mailand, 8. *Opere pervenute recentemente al museo archeologico di Milano*. Arch. stor. lomb. boll. 2 S. 54.

H. DÜTSCHKE antike Bildwerke in Oberitalien. I. Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa. Leipzig 1874, 8. [Lit. Centr. S. 843. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 431. Jen. Lit. S. 24].

Elenco degli antichi monumenti entrati nei musei Capitolini per cura della Commissione archeologica Municipale dall' anno 1872 *al* 1875. Bull. Mun. 3 S. 29. *Doni fatti alla Commissione Archeologica*. Bull. Mun. 3 S. 37. Vgl. Acad. 7 S. 48. 539. R. LANCIANI Terracotten. Bull. Mun. 3 S. 41. Vgl. C. J. HEMANS Acad. 7 S. 228. A. MICHAELIS Cesarini-Ludovisi in Rom. Arch. Zeit. 33 S. 106.

f. NIEDERLANDE.

Museum zu Luxembourg. Mus. arch. 1 S. 171.

g. OESTERREICH.

Die neuesten Erwerbungen des k. k. Münz- und Antikencabinets. Repert. f. Kunstw. 1 S. 104. 109.

A. PICHLER die Antiken im Museum zu Innsbruck. Zeitschr. d. Ferdinand. 19 S. 3.

A. CONZE römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Oesterreich. 2. Heft. Sculpturen in Pettau und St. Martin am Pacher. Wien, 4.

GLAVINICH Erwerbungen des Museums von Spalato. Mitth. d. Centr. Com. 1 S. *l*. XLV.

Museum in Triest. Arch. Zeit. 33 S. 54.

h. SCHWEIZ.

Museum zu Coire. Acad. 7 S. 463.

Catalogue du musée Fol à Genève. Antiquités. Première partie: Céramique et plastique. Genf 1874, 16. *Musée Fol, études d'art et d'antiquités publiées par la ville de Genève*. Genf 1874, fol. [Rev. arch. 29 S. 271. Jen. Lit. S. 64]. Vgl. A. SCHNEIDER Gaz. d. b. a. 11 S. 367. 2. Jahrg. *Choix d'intailles et de camées antiques*. Genf, fol.

III. DENKMÄLER.

a. Werke der Sculptur.

1. WERKE AUS MARMOR.

R. LANCIANI Kopf des Zeus, gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 80. Vgl. Acad. 7 S. 48. F. MATZ *il rilievo di Mantheos della collezione Pembroke in Wiltonhouse*. Ann. 46 S. 184. *Jupiter Dolichenus* vom Esquilin. Mus. arch. 1 S. 189. E. HÜBNER R. aus Spanien. Arch. Zeit. 33 S. 174.

R. LANCIANI Demeter (?), St. gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 80. R. FÖRSTER über den Sarkophag von Wiltonhouse (Triptolemos). Arch. Zeit. 33 S. 79.

Apollo und die neun Musen, Sarkophag aus Lissabon. Rev. arch. 29 S. 208. C. L. VISCONTI *di due statue di Muse rinvenute sull' Esquilino*. Bull. Mun. 3 S. 57. Vgl. Acad. 7 S. 227.

C. L. VISCONTI *di una statua di Venere rinvenuta sull' Esquilino*. Bull. Mun. 3 S. 16. Vgl. Acad. 7 S. 227. 228. Rev. arch. 29 S. 195. 263. Acad. 8 S. 265. Lützows Kunstchron. 10 S. 454. R. LANCIANI St. und Köpfe gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 80. Replik der Capuanischen, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 107. FR. LENORMANT *la V. du Liban*. Gaz. arch. 1 S. 97.

O. LÜDERS Hermes und Frau, R. aus Athen. Acad. 7 S. 124. MOWAT *Mercurius Arvernus*, R. gef. in Horn, Holland. Rev. crit. II S. 15. Vgl. S. 63.

Dionysos, aus Karthago, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 106. St. aus Rom. Acad. 7 S. 48. 227. E. DE CHANOT *Hermès double de Dionysos Psilax et d'un Satyre*. Gaz. arch. 1 S. 110. Bacchisches Relief, aus Aquileja. Acad. 8 S. 178. P. E. VISCONTI *Sileno statua*. Bull. Mun. 3 S. 135. C. J. HEMANS Satyr mit Nymphe, R. aus Rom. Acad. 7 S. 48. D. BERTOLINI Satyrn Wasser trinkend, aus Concordia. Bull. S. 125. M. BOUSSIGUES *sarcophage du musée de Marseille*. (Centauren mit Löwen kämpfend). Gaz. arch. 1 S. 38. G. HIRSCHFELD Sculpturen vom Dionysostheater in Teos. (Centauren). Arch. Zeit. 33 S. 23. Ariadne schlafend, R. aus Karthago. Repert. f. Kunstw. 1 S. 106. BERGK bacchische Gruppe, gef. zu Welm. Arch. Zeit. 33 S. 172.

C. J. HEMANS Eros, aus Rom. Acad. 7 S. 48. M. COLLIGNON *sur un groupe d'Eros et Psyché trouvé en Grèce*. Rev. arch. 30 S. 201.

R. LANCIANI Asklepios, St. gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun 3 S. 80. ROCHET Hygieia, gef. zu Lillebonne. Rev. arch. 29 S. 143.

P. E. VISCONTI Tritoni. Bull. Mun. 3 S. 140. Vgl. Acad. 7 S. 227. Seegötter, R. aus Karthago. Repert. f. Kunstw. 1 S. 106. A. MICHAELIS *il monumento delle Nereidi. I. Le statue*. Ann. 46 S. 216. Mon. 10 Tf. 11 u. 12.

A. MICHAELIS Fragment eines attischen Decrets (Messene). Arch. Zeit. 33 S. 104.

E. HÜBNER Aeon, gef. zu York. Arch. Zeit. 33 S. 114.

Flora, St. gef. in Scafati. Acad. 7 S. 49.

F. MATZ über ein Relief im Palazzo Colonna (Ὁμιλία). Arch. Zeit. 33 S. 18. 58.

C. J. HEMANS Genius, aus Rom. Acad. 7 S. 48.

G. TREU Parzenrelief, in Petersburg. Arch. Zeit. 33 S. 174. (Wohl modern).

A. CASTAN *les déesses-mères en Séquanie.* Rev. arch. 30 S. 171. E. HÜBNER Matronenstein aus Rödingen. Arch. Zeit. 33 S. 173.

C. J. HEMANS Herakles mit den Rossen des Diomedes, gef. in Rom. Acad. 7 S. 48. A. KLÜGMANN über die *tavola Albani.* Bull. S. 131. C. ROBERT über eine Statue des Museo Chiaramonti (Deianira?). Bull. S. 72.

H. DÜTSCHKE Admetos und Alkestis, R. aus Florenz. Arch. Zeit. 33 S. 72. J. ROULEZ *la mort d'Alceste.* Gaz. arch. 1 S. 105.

SCHREIBER Protesilaos Rückkehr zur Laodamia. Bull. S. 101.

A. MICHAELIS zu den Orestes-Sarkophagen. Arch. Zeit. 33 S. 107.

E. HÜBNER ein angebliches Bildniss des Naevius. Arch. Zeit. 33 S. 114.

C. J. HEMANS Scipio Africanus, Büste aus Rom. Acad. 7 S. 48.

E. SCHULZE Marmorbüste eines römischen Feldherrn (Lucullus). Arch. Zeit. 33 S. 9. Vgl. Jahresber. der reformirten Kirchenschule. Petersburg, 8.

C. J. HEMANS Büste des Maecenas in Rom. Acad. 7 S. 382.

K. BLIND die vermuthlichen Bildnisse von Armin, Thusnelda und Thumelicus. Gegenwart 8 S. 101. E. HÜBNER germanischer Kriegsgefangener, aus Rom. Arch. Zeit. 33 S. 173.

W. FRÖHNER *la colonne Trajane, d'après le surmoulage exécuté à Rome en* 1861—1862 *reproduite en phototypographie par G. Arosa.* Paris 1874, fol. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 682]. POLLEN *a description of the Trajan column.* London, 8. [Athenaeum I S. 130].

C. J. HEMANS Hadrian, Büste aus Rom. Acad. 7 S. 48.

P. E. VISCONTI *Commodo rappresentato come Ercole Romano, busto sino al torace.* Bull. Mun. 3 S. 3. Vgl. Acad. 7 S. 227.

A. SOGLIANO Bildniss eines Pompejaners. Giorn. d. sc. 3 S. 100. 142.

Römisches Bildniss, in London. Acad. 7 S. 305.

D. BERTOLINI Lictoren, aus Concordia. Bull. S. 105.

PFLÜGER, R. aus Aquileja, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 107.

FR. LENORMANT *athlète couronné par la Victoire.* Gaz. arch. 1 S. 33. C. J. HEMANS Athleten, aus Rom. Acad. 7 S. 48. Sarkophag mit Jagddarstellungen, aus Golgos. Acad. 7 S. 306.

R. LANCIANI Jüngling, St. gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 80. R. KEKULÉ *testa di marmo.* Ann. 46 S. 172. R. LANCIANI Knabe mit Löwen spielend, gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 80.

E. STEVENSON betende Frauengestalt, R. eines Sarkophags. Bull. S. 228. C. J. HEMANS Frauen, St. aus Rom. Acad. 7 S. 48.

A. CONZE zweiter Bericht über die Vorarbeiten zur Herausgabe der griechischen Grabreliefs. Wiener Sitzungsber. 80 S. 611. C. ROBERT Grabstele des Dermys und Kitylos, nebst anderen Grabsteinen aus Tanagra. Arch. Zeit. 33 S. 55. 155. A. MICHAELIS sepulcrales Weihrelief in Mannheim. Arch. Zeit. 33 S. 48. F. RAVAISSON über Grabreliefs. Comptes rend. 3 S. 8. 100. Grabrelief, gef. im Ilissus. Comptes rend. 3 S. 101. Acad. 8 S. 233. Rev. arch. 29 S. 353. Rev. crit. I S. 335. Gaz. arch. 1 S. 21. 41. G. COLONNA CECCALDI *un sarcophage d'Athienau* (Cypern). Rev. arch. 29 S. 22.

FR. LENORMANT *basreliefs votifs d'Eleusis.* Gaz. arch. 1 S. 87. R. MOWAT *sur un autel trouvé à Horn* (Limbourg). Comptes rend. 3 S. 151.

E. CURTIUS die Entdeckung des zweiten Sesostrisbildes bei Smyrna durch Carl Humann. Arch. Zeit. 33 S. 50.

G. LUMBROSO Fundstätte einer Statue (Böttiger Amalthea 3 S. 448). Bull. S. 134.

F. MATZ *testa e piede sopra un rilievo greco.* Ann. 46 S. 192.

C. J. HEMANS Gans als Wasserspeier, aus Rom. Acad. 7 S. 48.

2. WERKE AUS BRONZE UND ANDERN METALLEN.

B. STARK Ganymed, Medaillon. Arch. Zeit. 33 S. 172.

J. OVERBECK über eine Erzstatue des Herrn Ráth in Budapest, welche den rossebändigenden Poseidon darstellt. Ber. d. sächs. Ges. S. 1.

E. CURTIUS Athena, der Parthenos ähnlich, aus Turin. Arch. Zeit. 33 S. 57.

FR. LENORMANT *l'Apollon du vieil Évreux.* Gaz. arch. 1 S. 35.

E. DE CHANOT *Aphrodite au bain.* Gaz. arch. 1 S. 61. G. CARA *schiaramenti sopra una statuetta di Venere scoperta nel villaggio di Orani in Sardegna nel* 1875. A. und Adonis, R. einer Schale aus Fonceso. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 436. C. MYLONAS A. als Spiegelgriff. Arch. Zeit. 33 S. 161.

J. DE WITTE *Dionysos et Silène.* Gaz. arch. 1 S. 5. Vgl. S. 39.

A. KLÜGMANN Fortuna und Salus, Statuetten aus Silber. Bull. S. 75.

B. STARK Jahreszeit, Medaillon. Arch. Zeit. 33 S. 172.

C. J. HEMANS Lar, Statuette aus Silber, gef. in Rom. Acad. 7 S. 227.

CH. LOUANDRE *notice sur la statuette d'un dieu Gallo-romain trouvée à Cahon.* Mém. de la Soc. d'Émul. d'Abbeville 1 S. 625.

G. CARA *sulla genuinità degli Idoli Sardo-Fenici esistenti nel museo archeologico della R. università di Cagliari.* Cagliari, 8.

C. ROBERT jugendlicher Herakles. Bull. S. 72.

G. TREU Theseus mit einer Amazone, Klappspiegel aus Athen. Arch. Zeit. 33 S. 113.

C. J. HEMANS Hermaphrodit, aus Rom. Acad. 7 S. 228.

Römischer Kaiser, Büste gef. zu Digoin. Mus. arch. 1 S. 143. Fragment einer Statue, Magistratsperson, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 109.

C. W. KING *the Annecy Athlete.* London, 8. [Arch. Zeit. 33 S. 57]. Hirt, aus Aquileja, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 109. Opferknabe mit Patera, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108. B. STARK Mann einen Löwen tödtend. Arch. Zeit. 33 S. 172.

Römische Büste, gef. zu Digoin (Loire). Rev. arch. 29 S. 70. L. REVON *bustes de bronze découverts à Annecy.* Gaz. arch. 1 S. 114. A. DE CAIX DE SAINT-AYMOUR

bronzes étrusques portant des croix sur les vêtements. Mus. arch. 1 S. 41. MEESTER DE RAVESTEIN kleinere Bronzen aus Florenz und Rom. Bull. S. 65.

E. DE CHANOT *ichthyogryphes, oenochoé de bronze.* Gaz. arch. 1 S. 88.

3. TERRACOTTEN.

O. RAYET *les figurines de Tanagra au musée du Louvre.* Gaz. d. b. a. 11 S. 297. 551. 12 S. 56. P. W. FORCHHAMMER zu den Terracotten von Tanagra. Arch. Zeit. 33 S. 47.

G. TREU griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform. Berlin, 4. (Winckelmannsprogr.).

S. CAVALLARI *terrecotte di Solunto.* Bull. Sic. 8 S. 8.

W. HELBIG Terracotten aus Capua. Bull. S. 72. 73.

— Ueber die schwarzen etruskischen Vasen. Bull. S. 98.

A. KLÜGMANN über aretinische Gefässe. Bull. S. 66.

A. v. SALLET Terracotte aus Palmyra. Arch. Zeit. 33 S. 174.

FR. LENORMANT Ganymed, aus Böotien. Gaz. arch. 1 S. 89.

— Aphrodite, aus Böotien. Gaz. arch. 1 S. 89. G. TREU A. Anadyomene, in Berlin. Arch. Zeit. 33 S. 39. 57.

A. CRESPELLANI Bacchus jugendlich, Form aus Modena. Bull. S. 197. Satyr, Form aus Modena. Bull. S. 194.

E. CURTIUS Dionysos und Silen, in Berlin. Arch. Zeit. 33 S. 168.

E. CURTIUS Eos und Kephalos, in Berlin. Arch. Zeit. 33 S. 160.

G. JATTA *Talia, figulina della collezione Lojodice di Ruvo.* Ann. 46 S. 201.

J. DE WITTE *fragments de vases relatifs à Trajan.* Gaz. arch. 1 S. 93.

Quadriga, aus Athen, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

A. SOGLIANO Figuren in egyptischer Tracht, Stuck in Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 102.

W. HELBIG tanzende Figuren, archaisch, aus Athen. Bull. S. 137. A. CRESPELLANI Flötenbläser, R. aus Modena. Bull. S. 197. C. ROBERT Maske eines Alten, aus Ruvo. Bull. S. 34.

A. CRESPELLANI Frau, R. aus Modena. Bull. S. 197.

MEESTER DE RAVESTEIN Hand mit Inschrift, gefälscht. Bull. S. 66. Vgl. S. 68.

Fuss mit Stiefel, im British Museum. Acad. 7 S. 23.

C. J. HEMANS ex-votos, aus Rom. Acad. 7 S. 48.

E. LE BLANT *d'une lampe païenne portant la marque Anniser.* Rev. arch. 29 S. 1.

4. GEMMEN UND GLASFLÜSSE. ELFENBEIN.

GROTEFEND über Sphragistik. Breslau, 8.

N. S. MASKELYNE *the Malborough gems* (verkauft). Acad. 8 S. 66.

W. HELBIG Gemmen des arischen Stils, aus Athen. Bull. S. 41.

FR. WIESELER über einige vorgelegte bisher nicht bekannte geschnittene Steine. Gött. Nachr. S. 18.

H. BRUNN die Onyxgefässe in Braunschweig und Neapel. Münchener Sitzungsber. I S. 327. Vgl. W. GEBHARD Arch. Zeit. 33 S. 128.

P. PERVANOGLU Diptychon des städtischen Museums zu Triest (Europa). Arch. Zeit. 33 S. 131.

FR. WIESELER etruskische Scarabäen, in Göttingen (Krieger, Herakles mit dem Stier (?), Satyr, Hephästos (?), Genosse des Odysseus). Gött. Nachr. S. 24.

Medusa, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

Hermes mit Kerykeion, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

Bacchisches Opfer, auf einer Glasvase in Florenz. Acad. 8 S. 23. Faun gef. in Petronell. Mitth. d. Centr. Com. 1 S. XXXVII.

FR. WIESELER Thierkreis, Monate, Tage, aus Nürnberg. (nicht antik). Gött. Nachr. S. 19.

Dioskuren, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

Herakles mit den Kerkopen, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

Theseus, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

Achilles und Penthesileia, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

W. HELBIG phoenicischer Priester, aus Athen. Bull. S. 42. 67.

Reiterstatue des M. Aurel, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

FR. WIESELER Fischer, in Göttingen. Gött. Nachr. S. 24.

Scarabeo in pietra d'oro e granata lavorata in forma d'astragalo. Ann. 46 S. 204.

b. Werke der zeichnenden Künste.

1. WANDGEMÄLDE.

NB. Die Gemälde aus Pompeji sind ohne Bezeichnung der Herkunft angeführt.

A. MAU *parete dipinta della casa delle Vestali.* Giorn. d. sc. 3 S. 107.

A. TRENDELENBURG Gegenstücke unter den campanischen Wandgemälden. Arch. Zeit. 33 S. 58. Doppelbilder Ebd. 174.

A. MAU über eingesetzte Bilder. Bull. S. 240.

P. SELVATICO *la pittura murale di Roma antica esaminata nelle opere di recente.* Padua, 8.

A. MAU Larenbilder. Bull. S. 26. 31. 164. 167.

A. MAU Danae in Seriphos. Bull. S. 237.

— Apollo mit Lyra. Bull. S. 26. HIGNARD *les peintures antiques relatives au mythe de Daphné, d'après W. Helbig.* Lyon, 8.

A. DE CHANOT Aphrodite u. Myrtile, aus der Nähe Roms. Gaz. arch. 1 S. 20. Vgl. S. 40.

A. MAU Dionysos mit Panther. Bull. S. 26. Vgl. Giorn. d. sc. 3 S. 100. Bacchantin (?). Bull. S. 237. FR. LENORMANT *Pan Nomios et la naissance des serpents, peintures d'un manuscrit de Nicandre.* Gaz. arch. 1 S. 69.

A. SOGLIANO Eroten. Giorn. d. sc. 3 S. 100. 101.

Orpheus. Acad. 7 S. 151. Rev. arch. 29 S. 127.

C. Robert Hesione. Bull. S. 40. A. Mau Raub des Hylas. Bull. S. 189.

A. Mau die calydonische Jagd. Bull. S. 238.

C. Robert Masken, auf den Andromedamythus bezüglich. Bull. S. 33.

A. Mau Theseus und die Kinder. Bull. S. 235. Th. verlässt die Ariadne. Bull. S. 239.

— Tod der Helle. Bull. S. 26. Medea und die Peliaden. Bull. S. 187.

A. Sogliano Paris und Helena, Büsten. Giorn. d. sc. 8 S. 100. Orestes und Iphigenia (?). Giorn. d. sc. 3 S. 103. C. Robert I. in Tauris. Arch. Zeit. 33 S. 133.

A. Mau Narkissos. Bull. S. 239.

K. Wörmann die antiken Odysseelandschaften vom Esquilin in Rom. München. fol. [Arch. Zeit. 33 S. 173.]

A. Sogliano Fest der Quinquatrus. Giorn. d. sc. 3 S. 104.

A. Mau zwei Männer im Gespräch begriffen. Bull. S. 190. Unterricht im Citherspielen. Bull. S. 236.

W. Helbig Jagdscenen auf einem Sarkophag aus Corneto. Bull. S. 176.

A. Sogliano Landschaft. Giorn. d. sc. 3 S. 101. 102. 103. A. Mau Gartenanlage. Bull. S. 128.

A. Mau Thiere. Bull. S. 191.

2. Vasenbilder.

J. B. Waring *Ceramic Art in remote ages, with essays on the symbols of the circle, the cross and circle, the circle and ray-Ornament, the fylfot and the serpent.* London, 8. [Acad. 8 S. 229].

M. Collignon *sur trois vases peints de la Grèce propre à ornements dorés.* Rev. arch. 30 S. 1. 73.

A. Flasch die Polychromie der griechischen Vasenbilder. Würzburg, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 444. Acad. 8 S. 480].

E. Curtius die vier Lekythen des Berliner Museums. Arch. Zeit. 33 S. 173.

Ch. Blanc *de la forme des vases.* Gaz. d. b. a. 11 S. 245. 523.

G. Körte über Personfication psychologischer Affecte in der spätern Vasenmalerei. Berlin 1874, 8. [Lit. Centr. S. 618. Lützows Kunstchron. 10 S. 267].

A. de Longpérier Vasenbestellung, Inschrift auf dem Fusse einer Vase. Rev. arch. 30 S. 115. Rev. crit. II S. 63. Comptes rend. 3 S. 186.

J. de Witte *sur deux amphores panathenaïques.* Comptes rend. 3 S. 53.

A. de Longpérier Vasen von Therasia aus ägyptischen Denkmälern bestimmt. Comptes rend. 3 S. 182.

H. A. Mazard *étude descriptive de la céramique du musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye.* Paris, 8. [Rev. arch. 30 S. 63].

W. Helbig Vase des Euxitheos und Oltos. Bull. S. 171. L. Urlichs Brygos. Würzburg 1874, fol. (Festprogr. des Wagnerschen Instituts). G. Treu der Teller des Duris im Berliner Museum. Arch. Zeit. 33 S. 88. O. Rayet *sur quelques noms d'artistes lus sur des vases de la Grèce propre.* Rev. arch. 29 S. 171.

J. de Witte *Cronos et Rhéa.* Gaz. arch. 1 S. 30.

Gigantomachie in Paris. Rev. arch. 30 S. 56. Mus. arch. 1 S. 171. Acad. 7 S. 594.

W. Helbig Götterverein, aus Corneto. Bull. S. 172.

A. v. Sallet Zeus, Poseidon und Nike, aus Cervetri (von Duris?). Arch. Zeit. 33 S. 60. 86.

Fr. Lenormant *Dionysos et deux Satyres.* Gaz. arch. 1 S. 13. 40. W. Helbig Satyrn, aus Corneto. Bull. S. 174. Κῶμος, aus Capua. Bull. S. 98. L. Stephani *cratere capuano con rappresentanza bacchica.* Ann. 46 S. 73. Mon. 10 Tf. 3. G. Jatta *l'insania di Licurgo*, aus Ruvo. Ann. 46 S. 194.

R. Engelmann Herakles mit Erginos. Arch. Zeit. 33 S. 20. A. Klügmann H. mit Amazonen kämpfend, aus Orvieto. Bull. S. 131. Fr. Lenormant *H. et Iphiclès.* Gaz. arch. 1 S. 63. J. de Witte *H. et Achelous.* Gaz. arch. 1 S. 84.

F. Gamurrini *anfora di Casalta con rappresentazione della caduta di Enomao.* Ann. 46 S. 45.

R. Engelmann *Bellerofonte e Pegaso.* Ann. 6 S. 5.

J. de Witte *Persée et les Gorgones.* Gaz. arch. 1 S. 113.

— *Thésée et le Minotaure.* Gaz. arch. 1 S. 84. A. Klügmann *Amazzoni combattenti a piede.* Ann. 46 S. 205. Mon. 10 Tf. 9.

A. Flasch *tazza rappresentante il mito di Fineo.* Ann. 46 S. 175. Mon. 10 Tf. 8. C. Robert *la partenza di Anfiarao e le feste funebri a Pelia su vaso ceretano.* Ann. 46 S. 82. Mon. 10 Tf. 4 u. 5.

C. Robert Circe. Bull. S. 40.

— Scene einer Komödie, aus der Basilicata. Bull. S. 58.

W. Helbig Reiterwettrennen, aus Corneto. Bull. S. 173. Jüngling mit Lanze, aus Corneto. Bull. S. 178.

Fr. Lenormant *l'initié de l'autel.* Gaz. arch. 1 S. 13. 40.

Attisches Grabgefäss in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 107.

W. Helbig Frau in verschiedenen Darstellungen einer Vase, aus Corneto. Bull S. 175.

F. Gamurrini *il cavallo-gallo.* Ann. 46 S. 236.

3. Mosaike.

J. Overbeck das grosse Mosaik auf der Piazza della Vittoria in Palermo. Leipzig, gr. 8. (Aus. Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1873).

R. Engelmann Mosaik in Palestrina. Arch. Zeit. 33 S. 60. 62. G. Lumbroso Bull. S. 135.

Flussgott mit Arabesken, aus Karthago, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 106.

Häusliche Scene, aus Centocelle, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 107.

E. Curtius römischer Kaiser nebst Provinzen, aus Biredjik am Euphrat. Arch. Zeit. 33 S. 57.

A. Sogliano Hund, aus Pompeji. Giorn. d. sc. 3 S. 100.

A. Héron de Villefosse *mosaïque découverte à Constantine.* Mus. arch. 1 S. 16.

Roman mosaics, Italica (near Seville). Athenaeum I S. 528.

4. Graffiti.

E. Bormann Marmorscheibe mit dem Himmelsgewölbe. Arch. Zeit. 33 S. 59.

G. F. Gamurrini *di alcuni specchi etruschi.* Bull. S. 82.

C. D. Mylonas drei griechische Spiegel. Arch. Zeit. 33 S. 161.

A. KLÜGMANN Herakles mit einer Amazone kämpfend. Bull. S. 136.

W. HELBIG menschliche Figur mit Pferdekopf, auf einem Metallstück, aus Athen. Bull. S. 41.

c. Geräthe.

W. HELBIG über Rasirmesser (?). Im neuen Reich I S. 14. Acad. 7 S. 412. Vgl. Alterthümer.

A. BERTRAND *le casque de Berry*. Rev. arch. 29 S. 244. Vgl. DE GOBINEAU Rev. arch. 30 S. 59. W. HELBIG *alcuni ornati d'elmo*. Ann. 46 S. 46. TH. MOMMSEN römische Schleuderbleie. Arch. Zeit. 33 S. 60. J. GOZZADINI *de quelques mors de cheval italiques et de l'épée de Ronzano en bronze*. Bologna, 4. [Comptes rend. 3 S. 272]. Jüngling mit Sklavenmütze, als Deichselbeschlag. Repert. f. Kunstw. 1 S. 109.

A. PAPPADOULOS τὰ ἀρχαικὰ σμυρναικὰ σταθμὰ τοῦ μουσείου τῆς εὐαγγελικῆς σχολῆς. Smyrna, 8. [Rev. arch. 30 S. 63].

M. FRÄNKEL Loos zum Ausloosen der Geschworenen. Arch. Zeit. 33 S. 61.

A. MAU Werkstatt und Instrumente zur Lederbereitung. Bull. S. 18.

Goldene Schmucksachen, in Wien. Repert. f. Kunstw. 1 S. 108.

W. HELBIG Bulla mit Glöckchen, aus Bronze. Bull. S. 73.

Römische Küchengeräthe, in Genf. Rev. arch. 29 S. 412.

C. J. HEMANS Gabeln, in Rom. Acad. 7 S. 48.

L. BRUZZA *di un vaso di bronzo con iscrizione acquistati pel Museo Capitolino*. Bull. Mun. 3 S. 72. Gefässform aus Bronze, in London. Acad. 7 S. 335. C. L. VISCONTI *di un vaso marmoreo in forma di rhyton servito ad uso di fonte nei giardini di Mecenate*. Bull. Mun. 3 S. 118. R. LANCIANI Marmorschale, wohl Wasserbecken, gef. auf dem Esquilin. Bull. Mun. 3 S. 80.

E. DE CHANOT *tête de Méduse, marteau de porte en bronze*. Gaz. arch. 1 S. 69.

H. HEYDEMANN Schlüssel und Spinnrocken. Zeitschr. f. Num. 3 S. 113.

G. DE MORTILLET *classification des fibules*. Mus. arch. 1 S. 9.

d. Münzen.

a. ALLGEMEINES.

F. DE SAULCI *notes sur quelques contremarques antiques*. Mél. de num. 1 S. 329. 418. *Monnaie d'Auguste contremarquée par Pixtilos*. Mél. de num. 1 S. 191. *Étude des monnaies romaines contremarquées après la mort de Néron*. Mél. de num. 1 S. 182.

J. FRIEDLAENDER eingeritzte Inschriften auf Münzen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 44.

L. MEYER unedirte antike Münzen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 145.

b. BELGIEN.

MAXE-WERLY *trouvaille de Bidestroff*. Mél. de num. 1 S. 442.

c. ENGLAND.

W. WYNN WILLIAMS *roman coins, Carnarvonshire*. Arch. Camb. 6 S. 128. Vgl. J. EVANS *the Carnarvonshire Coins*. Arch. Camb. 6 S. 282.

CH. BABINGTON *account of Roman silver-coins found at Lavenham, Suffolk*. Num. Chron. 15 S. 140.

W. WYNN WILLIAMS Münzfund in Llandderfel. Arch. Camb. 6 S. 286.

d. FRANKREICH.

L. MAXE-WERLY *revue de la numismatique gauloise*. Mél. de num. 1 S. 161. Vgl. E. HUCHER Mél. de num. 1 S. 169. 321. Griechische Münztypen auf gallischen Münzen. Mél. de num. 1 S. 300. A. DE BARTHÉLEMY *étude sur des monnaies gauloises trouvées en Poitou et en Saintonge*. Poitiers, 8. [Mél. de num. 1 S. 378].

Münzfund zu Amifontaine (Aisne). Mus. arch. 1 S. 188.

E. HUCHER *trésor de la Blanchardière*. Mél. de num. 1 S. 194. 342. 426.

Münzfund zu Bourbonne-les-Bains. Rev. arch. 29 S. 69. Mus. arch. 1 S. 188. Acad. 7 S. 151.

H. GONNARD *découverte de monnaies anciennes à Montbrison*. Vienne, 8.

Münzfund zu Sainpuits. Mus. arch. 1 S. 193.

L. REVON *le trésor monétaire de Sillingy*. Rev. arch. 30 S. 57.

Münzen gef. in Algérie. Rev. afr. 19 S. 238. 430.

e. GRIECHENLAND nebst COLONIEN. ORIENT.

A. v. SALLET zur griechischen Numismatik. Zeitschr. f. Num. 3 S. 47. 132. H. VIRTUE TEBBS *on Greek coins*. Num. Chron. 15 S. 88.

R. WEIL Münzfund vom Dipylon. Arch. Zeit. 33 S. 163.

F. BOMPOIS *explication d'un didrachme inédit de la ville d'Ichnae en Macédoine, avec un appendice relatif à la monnaie de Dicaea de Thrace*. London 1874, 8. [Compte rend. 3 S. 165]. J. P. SIX *Lycceios dynaste des Péoniens*. Num. Chron. 15 S 20.

R. SALINAS Münze von Himera. Arch. stor. Sic. 3 S. 132. A. v. SALLET Münzfund zu Messina. Arch. Zeit. 33 S. 60. BARKLEY V. HEAD *on the chronological sequence of the coins of Syracuse*. London und Paris 1874, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 441]. A. v. S. Werthbezeichnung der Dekadrachmen und Doppeldekadrachmen von Syrakus. Zeitschr. f. Num. 3 S. 105. J. P. SIX *sur les premières monnaies émises à Syracuse*. Num. Chron. 15 S. 26. A. v. SALLET Münzen von Syrakus. Arch. Zeit. 33 S. 174. F. v. DUHN zur Münzkunde von Tyndaris. Zeitschr. f. Num. 3 S. 27.

W. S. W. VAUX *on an unique Coin of Platon, a king of Bactriana*. Num. Chron. 15 S. 1.

J. Friedlaender die auf die Gründung von Constantinopel geprägte Denkmünze. Zeitschr. f. Num. 3 S. 125.

A. v. Gutschmid Saulakes, König von Kolchis. Zeitschr. f. Num. 3 S. 150.

J. Friedlaender Poimes der Stadtgründer von Poimanemon in Mysien. Zeitschr. f. Num. 3 S. 123.

F. W. Madden *Jewish Numismatics*. Num. Chron. 15 S. 41. 101. E. Merzbacher jüdische Seckel. Zeitschr. f. Num. 3 S. 141.

L. Müller *numismatique de l'ancienne Afrique. Supplément*. Leipzig 1874, gr. 4. [Lit. Centr. S. 182]. P. Lambros *monnaies inédites d'Antioche et de Tripoli*. Mél. de num. 1 S. 359. F. v. Duhn Mastanesosus Dynast in Numidien. Zeitschr. f. Num. 3 S. 40.

f. Italien.

Th. Mommsen *histoire de la monnaie romaine, traduite par feu le duc de Blacas*. Bd. 4. Paris, 8.

L. Pigorini *l'aes signatum scoperto nella provincia di Parma*. Per. di num. 6 S. 219. V. Poggi *aes grave signatum*, gef. zu Quingento. Bull. S. 147.

Numismatica di Reggio. La Zagara 3 S. 4. 19. 38. 70.

M. Th Ducrocq *le sesterce et l'histoire de sa fabrication dans le monnayage romain, à propos du sesterce du trésor de Vernon*. Paris, 8.

S. T. Baxter *osservazioni sopra un ripostiglio di monete consolari*. Per. di mun. 6 S. 107.

J. Friedlaender über Münzsammlungen bei den Römern. Zeitschr. f. Num. 3 S. 167.

W. Corssen die etruskischen Münzaufschriften. Zeitschr. f. Num. 3 S. 1.

J. E. Lee *Roman imperial profiles, enlarged from coins*. London 1874, 8. [Acad. 7 S. 45].

P. Brock numismatische Untersuchungen über die spätere römische Kaiserzeit, mit besonderer Beziehung auf die Münzmarken. Zeitschr. f. Num. 3 S. 61.

A. v. Sallet der *eques romanus* auf Goldmedaillons Constantins des Grossen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 129.

P. Gardner *Plautiana, a rectification*. Num. Chron. 15 S. 34.

A. v. S. die Fälschungen römischer Kaisermünzen. Zeitschr. f. Num. 3 S. 103.

IV. VERMISCHTES.

a. Kunstgeschichte.

H. Brunn Cornelius Nepos und die Kunsturtheile bei Plinius. Münchener Sitzungsber. I S. 311.

H. Ch. Schubardt zu Pausanias. Neue Jahrb. 111 S. 411.

C. Nemitz *de Philostratorum imaginibus*. Breslau, 8. (Dissert.).

E. Döhler Entstehung und Entwickelung der religiösen Kunst bei den Griechen. Berlin 1874, 8. [Jen. Lit. S. 302].

K. Wörmann die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München, 8.

A. Bertrand *le vase de Graeckwyl*. Rev. arch. 3 S. 174. Acad. 7 S. 620. G. Conestabile *sovra due dischi in bronzo antico-italici del museo di Perugia e sovra l'arte ornamentale primitiva in Italia e in altre parti di Europa*. Mem. della R. Accad. di Torino Ser. 2. Bd. 28. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 437]. W. Helbig *oggetti in bronzo con decorazione geometrica*. Bull. S. 136. Vgl. S. 137. A. Conze *frammenti di vaso di bronzo trovati nel Tirolo meridionale*. Ann. 46 S. 164. Mon. 10 Tf. 6. J. B. Waring *ceramic arts in remote ages etc.* London 1874. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 439]. H. Genthe über den etruskischen Tauschhandel nach dem Norden. Frankfurt 1874, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 439].

W. Helbig die Herkunft der geometrischen Decoration. Arch. Zeit. 33 S. 170.

R. Kekulé *testa arcaica di villa Ludovisi*. Ann. 46 S. 38. Mon. 10 Tf. 1. E. Brizio *due statue dell' epoca greca arcaica*. Ann. 46 S. 49. Mon. 10 Tf. 2.

O. Benndorf die Metopen von Selinunt. Berlin 1873, fol. [Jen. Lit. S. 438].

C. T. Newton *more fragments of the sculptures of the Parthenon*. Acad. 8 S. 365. Rev. arch. 30 S. 400. Vgl. C. Robert Arch. Zeit. 33 S. 95. A. S. Murray *Elgin Marbles*. Acad. 7 S. 617. Fr. Lenormant *tête du fronton occidental du Parthénon*. Gaz. arch. 1 S. 1. H. Brunn die Bildwerke des Parthenon und des Theseion. Sitzungsber. d. k. Bayer. Akad. in München 1874, II. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 442. Jen. Lit. S. 193. Rev. arch. 29 S. 395]. Der Parthenonfries. Arch. Zeit. 33 S. 59. K. Bötticher der Zophorus am Parthenon. Berlin, 8. C. T. Newton *the contest of Poseidon and Athene in the western pediment of the Parthenon*. Acad. 8 S. 435. L. Stephani Copie des westlichen Parthenongiebels auf einer Vase. Compte rend. 1872. Vgl. M. Fränkel Arch. Zeit. 33 S. 113. E. Petersen ebd. S. 115. C. Robert *figura del Partenone su vaso nolano*. Ann. 46 S. 243.

Th. Davidson *a short account of the Niobe-group*. New-York, 8. [Acad. 8 S. 65].

A. Preuner über die Venus von Milo. Eine archäologische Untersuchung auf Grund der Fundberichte. Greifswald 1874, 8. [Lit. Centr. S. 618]. J. Aicard *la Vénus de Milo. Recherches sur la découverte d'après des documents inédits*. Paris 1874, 8. [Lit. Centr. S. 618]. Brunet de Presles *sur deux inscriptions de Milo*. Comptes rend. 3 S. 16. Vgl. noch V. Valentin Lützows Kunstchron. 10 S. 257. 296. 340.

A. Kortégarn der Schleifer von Florenz. Arch. Zeit. 33 S. 172.

E. Curtius griechische Kunst in Indien. Arch. Zeit. 33 S. 59. 90.

E. Petersen *de Cerere Phigalensi atque de Dipoeno et Scyllide disputatio*. Dorpat 1874, 4. (Universitätsprogr.). [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 445].

L. Heuzey *recherches sur un groupe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite*. Gaz. d. b. a. 12 S. 193.

P. Foucart *inscription métrique de Thebes avec la signature des sculpteurs Polyclète et Lysippe*. Rev. arch. 29 S. 110. Acad. 7 S. 306.

C. L. VISCONTI Pontios aus Athen, Bildhauer. Bull. Mun. 3 S. 120.

C. TH. MICHAELIS Bemerkungen zur sicyonischen Malerschule. Arch. Zeit. 33 S. 30.

TH. SCHREIBER die Anadyomene und der Monoglenos des Apelles. Arch. Zeit. 33 S. 108. Vgl. U. v. WILAMOWITZ die Eidechse des Diokles und die Einäugige des Apelles. Arch. Zeit. 33 S. 168.

b. Mythologie.

L. PRELLER griechische Mythologie, her. von E. Plew. 3. Aufl. Berlin, 8. [Acad. 8 S. 481]. O. SEEMANN kleine Mythologie der Griechen und Römer. Leipzig 1874, 8. [Repert. f. Kunstw. 1 S. 122. Mus. arch. 1 S. 155].

VOLLMERS Wörterbuch der Mythologie aller Völker, neu bearbeitet von W. Binder. Mit einer Einleitung in die mythologische Wissenschaft von Joh. Minckwitz. 3. Aufl. Stuttgart 1874, 8. [Lit. Centr. S. 1616].

E. CURTIUS die griechische Götterlehre vom geschichtlichen Standpunkt. (Aus Bd. 36 der Preuss. Jahrb.). Berlin, 8. [Jen. Lit. S. 669].

C. BURSIAN über den religiösen Charakter des griechischen Mythos. München, 4. [Lit. Centr. S. 1393].

A. KUHN über Entwickelungsstufen der Mythenbildung. Berlin 1874, 8. [Acad. 7 S. 18].

P. W. FORCHHAMMER Daduchos, Einleitung in das Verständniss der hellenischen Mythen. Kiel, 8.

A. CONZE Heroen- und Göttergestalten der griechischen Kunst. Wien 1874—1875, fol. [Jen. Lit. S. 653. Acad. 7 S. 46].

G. BOISSIER *la religion romaine d'Auguste aux Antonins.* Paris 1874, 8. [Rev. crit. I S. 337. Jen. Lit. S. 129].

W. H. ROSCHER Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen und Römer. II. Juno und Hera. Leipzig, 8. [Lit. Centr. S. 340. 1685. Jen. Lit. S. 455. Neue Jahrb. 111 S. 295].

J. OVERBECK griechische Kunstmythologie. Bes. Theil. 2. Bd. 2 Th. 3. Buch: Poseidon. Leipzig, 8.

R. FÖRSTER der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Litteratur und Kunstgeschichte. Stuttgart 1874, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 440. Lit. Centr. S. 181]. H. BRUNN über zwei Triptolemosdarstellungen. Münchener Sitzungsber. I S. 17. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 442]. Vgl. R. Förster Arch. Zeit. 33 S. 79.

E. PLEW Apollon Krateanos. Arch. Zeit. 33 S. 113.

R. PIETSCHMANN Hermes Trismegistos nach ägyptischen, griechischen und orientalischen Ueberlieferungen dargestellt. Leipzig, 8. [Lit. Centr. S. 975]. CHR. MEHLIS die Grundidee des Hermes vom Standpunkte der vergleichenden Mythologie. Abth. 1. Erlangen, 8. [Bayer. Bl. 11 S. 384]. R. MOWAT *note sur un groupe d'inscriptions relatives au culte de Mercure en Gaule.* Rev. arch. 29 S. 30.

C. MITTELHAUS *de Baccho attico.* Breslau, 8. (Dissert.). FR. WIESELER *commentatio de Pane et Paniscis atque Satyris cornutis in operibus artium Graecarum Romanarumque repraesentatis.* Göttingen, 4. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 445]. Zur Kunstmythologie Pans. Gött. Nachr. S. 433.

A. ROSENBERG die Erinyen. Berlin 1873, 8. [Rev. crit. I S. 84].

A. FURTWÄNGLER Eros in der Vasenmalerei. München, 8. [Lit. Centr. S. 1650. Jen. Lit. 1876 S. 15]. L. HEUZEY Terpon. Comptes rend. 3 S. 163. P. PRIMER *de Cupidine et Psyche.* Breslau, 8. (Dissert.). [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 446].

L. VASALLI *le Sirene nei monumenti funerari greco egizii.* Rom, 4.

E. CURTIUS die Darstellung des Kairos. Arch. Zeit. 33 S. 1.

C. BADER *de dis* πατρῴοις. Schleusingen 1873, 4. (Programm). [Neue Jahrb. 112 S. 348].

FR. LENORMANT *Sabazius.* Rev. arch. 29 S. 43.

J. DE WITTE *le dieu tricéphale gaulois.* Rev. arch. 30 S. 383.

P. CASSEL Löwenkämpfe von Nemea bis Golgatha. Berlin, 8. [Lit. Centr. S. 1649].

J. STENDER *de Argonautarum ad Colchos usque expeditione fabulae historia critica.* Kiel 1874, 8. [Rev. crit. I S. 211]. P. W. FORCHHAMMER die Sage vom goldenen Vliess. Neue Jahrb. 111 S. 391. K. DILTHEY über die Darstellungen der kindermordenden Medea. Arch. Zeit. 33 S. 63.

A. KLÜGMANN die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst. Stuttgart, 8.

J. F. CERQUAND *études de mythologie grecque, Ulysse et Circé, les Sirènes.* Paris 1873, 8. [Rev. arch. 29 S. 275].

G. KAIBEL der Heros Polystratos von Dyme. Arch. Zeit. 33 S. 173.

G. TREU *de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus capita duo.* Berlin 1874, 8. (Dissert.). [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 445]. Vgl. Arch. Zeit. 33 S. 58.

L. MÉNARD *la symbolique du feu.* Gaz. d. b. a. 11 S. 164.

L. STEPHANI die Schlangenfütterung der orphischen Mysterien. Silberschale, im Besitz des Grafen Stroganoff. Petersburg, 4. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 447].

W. SCHWARTZ über volksthümlich-mythologische Vorstellungen in orphischer Gewandung. Neue Jahrb. 111 S. 682.

c. Alterthümer.

1. ALLGEMEINES.

CH. DAREMBERG et E. SAGLIO *dictionnaire des antiquités grecques et romaines.* Lief. 1—4. Paris 1873—74. [Repert. f. Kunstw. 1 S. 119. Acad. 8 S. 390. Rev. crit. I S. 8. Mus. arch. 1 S. 82].

GUHL u. KONER *life of the Greeks and Romans. Translated by F. Hüffer.* London, 8. [Acad. 8 S. 288].

H. BLÜMNER Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Bd. 1 Heft 1 u. 2. Leipzig, 8. [Jen. Lit. S. 797. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 440].

Br. Bucher Geschichte der technischen Künste. Bd. 1. Stuttgart, gr. 8.

W. S. Lindsay *history of merchant-shipping and ancient commerce.* 4 Bde. London 1874, 8. [Acad. 7 S. 6].

W. Roscher das tiefe Naturgefühl der Griechen und Römer in seiner histor. Entwickelung. Meissen, 4. (Schulprogr.).

W. Chappell *the history of music, art and science, from the earliest period to the fall of the romane empire.* London, 8. [Rev. arch. 30 S. 199].

P. E. Delair *essai sur les fortifications anciennes, ou introduction à l'histoire générale de la fortification des anciens.* Bd. 1. Paris, 8.

B. Arnold über antike Theatermasken. Berl. Gymn. Zeitschr. 29 S. 48. Neue Jahrb. 112 S. 242.

W. Helbig *sull' uso e sull' introduzione de' rasoji ne' paesi antichi.* Bull. S. 14. Im neuen Reich I S. 14. Vgl. Bull. S. 16. 37. 39. 46.

W. Hehn Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa. 2. Aufl. Berlin 1874, 8. [Bayer. Bl. 11 S. 175. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 520. Neue Jahrb. 111 S. 369. Jen. Lit. S. 737. Rev. crit. I S. 253]. Das Salz, eine kulturhistorische Studie. Berlin 1873, 8. [Jen. Lit. S. 739].

R. Canaval über die Getreidemühlen. Carinthia 64 S. 27.

P. Bruzza Anwendung des Schalles zur Abwehr des bösen Blicks. Arch. Zeit. 33 S. 55.

2. Griechische.

A. Fick die griechischen Personennamen nach ihrer Bildung erklärt, mit den Namensystemen verwandter Sprachen verglichen und systematisch geordnet. Göttingen, 8. [Lit. Centr. S. 337].

A. Riedenauer Studien zur Geschichte des antiken Handwerks. I. Handwerk und Handwerker in den homerischen Zeiten. Erlangen 1873, 8. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 440. Bayer. Bl. 11 S. 23. Berl. Gymn. Zeitschr. 29 S. 242].

L. Blume das Ideal des Helden und des Weibes bei Homer mit Rücksicht auf das deutsche Alterthum. Wien, 8. [Lit. Centr. S. 782].

F. Delaunay *moines et Sibylles dans l'antiquité judéo-grecque.* Paris 1874, 8. [Rev. arch. 29 S. 132].

J. P. Mahaffy *social life in Greece from Homer to Menander.* London 1874, 8. [Athenaeum 1 S. 12. Acad. 7 S. 55].

Knorr die Parasiten bei den Griechen. Belgard, 4. (Schulprogr.).

O. Benndorf Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters. Oesterr. Zeitschr. 26 S. 1. 83. 579. [Acad. 8 S. 577].

E. Curtius über Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Alterthum. Abh. d. k. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1874. [Oesterr. Zeitschr. 26 S. 442].

P. Lambros *de conditorum coloniarum Graecarum indole praemiisque et honoribus.* Leipzig 1873, 8. [Rev. crit. I S. 21].

G. Gilbert die attische Naukrarienverfassung. Neue Jahrb. 111 S. 9. G. F. Schömann die Epheten und der Areopag. Neue Jahrb. 111 S. 153.

Unger der attische Kalender während des peloponnesischen Krieges. Münchener Sitzungsber. II S. 1.

A. Dumont *essai sur l'ephébie attique.* Bd. 2. Paris, 8. [Rev. arch. 30 S. 401].

F. J. Lauth die Schalttage des Ptolemaeus Euergetes I. und des Augustus. Münchener Sitzungsber. 1874, I. S. 56. [Jen. Lit. S. 42].

L. Lukas *φιλολογικαὶ ἐπισκέψεις τῶν ἐν τῷ βίῳ τῶν νεωτέρων Κυπρίων μνημείων τῶν ἀρχαίων.* Bd. 1. Athen 1874, 8. [Lit. Centr. S. 335].

3. Römische.

A. Schneider Beiträge zur Kenntniss der römischen Personennamen. Zürich 1874, 8. [Lit. Centr. S. 554].

P. Bortolotti *congetture intorno una numerale notazione prealfabetica in Italia.* Bull. S. 155.

E. Ruggiero *Teodoro Mommsen ed il diritto pubblico romano.* Antologia 30 S. 272.

J. Ullrich die Centuriatcomitien. Landshut 1873. (Schulprogramm). [Acad. 7 S. 344].

P. Wehrmann *fasti praetorii* ab a. u. DLXXXVIII ad a. DCCX. Berlin, 8. [Lit. Centr. S. 1491].

Cantor die römischen Agrimensoren. Leipzig, 8.

G. Henzen *acta fratrum Arvalium quae supersunt, restituit et illustravit. Accedunt fragmenta fastorum in luco Arvalium effossa.* Berlin 1874, fol. [Rev. arch. 30 S. 126].

H. Martin *dictator.* Comptes rend. 3 S. 195. 238. Rev. crit. II S. 127. Naudet *frumentarius.* Comptes rend. 3 S. 144. Vgl. Desjardins Rev. crit. I S. 416. II S. 15. E. Desjardins *sebaciarii.* Rev. crit. I S. 351. Ch. Giraud *les bronzes d'Ossuna. Questions diverses. — L'organisation militaire chez les Romains. Les tribuni militum a populo.* Journ. d. Sav. S. 244. 269. 333. 397. 567. Naudet *tribuni militum.* Rev. crit. I S. 255.

H. Rotter über das Verhältniss zwischen Kaiserthum und Senat unter Augustus und Tiberius. Prag, 8. (Schulprogr.).

J. Roulez *les légats propréteurs et les procurateurs des provinces de Belgique et de la Germanie inférieure.* Brüssel, 4.

G. de Petra *le tabelle cerate di Pompei.* Antologia 30 S. 80. Vgl. Bull. S. 161.

Th. Mommsen Hauswesen in Rom. Arch. Zeit. 33 S. 174.

W. Henzen Pantomimen. Bull. S. 150.

L. Lefort *les colliers et les bulles des esclaves fugitifs aux derniers siècles de l'Empire Romain.* Rev. arch. 29 S. 102.

W. Henzen das Eindringen barbarischer Elemente in die Prätorianercohorten. Bull. Mun. 3 S. 85.

A. Baldi die Freunde und Förderer der griechischen Bildung in Rom. Würzburg, 8.

I dendrofori a Reggio. La Zágara 3 S. 307.

d. Historisches.

W. Watkiss Lloyd *the age of Pericles.* London, 8. [Acad. 8 S. 300]. Döhler das Zeitalter des Perikles. Bd. 2. Leipzig, 8.

Busolt der zweite athenische Bund und die auf der Autonomie beruhende hellenische Politik. Leipzig 1874, 4.

L. Duchesne *une invasion gauloise en Macédoine en l'an 118 av. J. Chr.* Rev. arch. 29 S. 6.

G. Herzberg der Untergang des Hellenismus und die Universität Athen. Halle, 8. [Lit. Centr. S. 665].

Th. Bergk *Augusti rerum a se gestarum index cum graeca metaphrasi.* Göttingen 1874, 8. [Lit. Centr. S. 147].

M. J. Höfner Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers L. Septimius Severus und seiner Dynastie. Bd. 1. Abth. 1 u. 2. Giessen 1872—74, 8 [Jen. Lit. S. 129].

Alc. Holländer die Kriege der Alemannen mit den Römern im 3. Jahrh. n. Chr. Karlsruhe 1874, 8. [Lit. Centr. S. 825].

e. Biographie.

W. Corssen Acad. 8 S. 63.

K. B. Stark Friedrich Creuzer, sein Bildungsgang und seine bleibende Bedeutung. Heidelberg, 8. [Lit. Centr. S. 1388. Jen. Lit. S. 721].

A. S. Murray Dr. Fr. Matz. Acad. 7 S. 48.

G. Lumbroso *notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere.* (Aus Bd. 15 der Miscell. di Stor. Ital.). Turin, 8. [Jen. Lit. S. 390. Arch. Zeit. 33 S. 60. 62].

A. Woltmann Karl Schnaase. Repert. f. Kunstw. 1 S. 194. W. Lübke Lützows Zeitschr. 10 S. 289.

J. Burckhardt Nekrolog auf W. Vischer.

VERZEICHNISS DER MITARBEITER.

Adler (*F.*), Berlin.
Bachofen (*J. J.*), Basel.
Barth (*H.*), Berlin †.
Baumeister (*A.*), Strassburg.
Becker (*J.*), Frankfurt a. M.
Benndorf (*O.*), Prag.
Bergau (*R.*), Nürnberg.
Bergk (*Th.*), Bonn.
Bernays (*J.*), Bonn.
Birch (*Sam.*), London.
Blümner (*H.*), Königsberg.
Böckh (*A.*), Berlin †.
Bötticher (*K.*), Berlin.
Borghesi (*Graf B.*), S. Marino †.
Bormann (*E.*), Berlin.
Braun (*E.*), Rom †.
Brunn (*H.*), München.
Bursian (*C.*), München.
Cavallari (*X.*), Palermo.
Cavedoni (*Cel.*), Modena †.
Christ (*C.*), Heidelberg.
Conestabile Graf (*G. C.*), Perugia.
Conze (*A.*), Wien.
Curtius (*C.*), Lübeck.
Curtius (*E.*), Berlin.
Detlefsen (*D.*), Glückstadt.
Dilthey (*K.*), Zürich.
Düntzer (*H.*), Köln.
Dütschke (*H.*), Florenz.
Engelmann (*R.*), Berlin.
Erbkam (*G.*), Berlin †.
Fickler (*C. B. A.*), Mannheim †.
Förster (*R.*), Rostock.
Forchhammer (*P. W.*), Kiel.
Fränkel (*M.*), Berlin.
Franz (*J.*), Berlin †.
Frick (*O.*), Rinteln.
Friederichs (*K.*), Berlin †.
Friedlaender (*J.*), Berlin.
Friedlaender (*L.*), Königsberg.
Froehner (*W.*), Paris.
Gaedechens (*R.*), Jena.
Garrucci (*R.*), Rom.
Gebhard (*W.*), Braunschweig.
Gerhard (*E.*), Berlin †.
Görtz (*C.*), Moskau.
Göttling (*K.*), Jena †.
Graser (*B.*), Sulina.
Grotefend (*C. L.*), Hannover †.
Gurlitt (*W.*), Wien.
Helbig (*W.*), Rom.
Henzen (*W.*), Rom.
Hercher (*R.*), Berlin.
Hermann (*K. F.*), Göttingen †.
Hertz (*M.*), Breslau.
Hertzog (*E.*), Tübingen.
Hettner (*H.*), Dresden.
Heydemann (*H.*), Halle.
Hirschfeld (*G.*), Olympia.
Hirzel (*H.*), Rom †.
Holm (*A.*), Lübeck.
Horkel (*J.*), Magdeburg †.
Hübner (*E.*), Berlin.
Jahn (*O.*), Bonn †.
Jan (*K. v.*), Saargemünd.
Janssen (*L. F.*), Leiden †.
Jordan (*H.*), Königsberg.
Kandler (*P.*), Triest †.
Keil (*K.*), Schulpforte †.
Kekulé (*R.*), Bonn.
Kenner (*F.*), Wien.
Kiepert (*H.*), Berlin.
Kiessling (*A.*), Greifswald.
Kirchhoff (*A.*), Berlin.
Klein (*K.*), Mainz †.
Klügmann (*A.*), Rom.
Köhler (*U.*), Athen.
Koner (*W.*), Berlin.
Krüger (*G.*), Görlitz.
Lachmann (*K.*), Berlin †.
Lajard (*F.*), Paris †.
Lang (*H. R.*), Alexandrien.
Lauer (*J. F.*), Berlin †.
Lepsius (*R.*), Berlin.
Lersch (*L.*), Bonn †.
Leutsch (*E. v.*), Göttingen.
Lindenschmit (*L.*), Mainz.
Lloyd (*W. W.*), London.
Logiotatides (*S.*), Aegina.
Lohde (*L.*), Berlin. †.
Lolling (*H. G.*), Athen.
Lüders (*O.*), Berlin.
Lugebil (*C.*), Petersburg.
Matz (*F.*), Berlin †.
Meier (*H.*), Zürich †.
Meineke (*A.*), Berlin †.
Mercklin (*L.*), Dorpat †.
Merkel (*R.*), Quedlinburg.
Michaelis (*A.*), Strassburg.
Michaelis (*C. T*), Berlin.
Minervini (*G.*), Neapel.
Mommsen (*Th.*), Berlin.
Mordtmann (*A. D.*), Constantinopel.
Movers (*F. C.*), Breslau †.
Müllenhoff (*K.*), Berlin.
Müller (*L.*), Kopenhagen.
Murray (*A. S.*), London.
Mylonas (*C. D.*), Athen.
Newton (*Ch. T.*), London.
Nissen (*H.*), Marburg.
Oppermann (*A.*), Paris.
Osann (*F.*), Giessen †.
Overbeck (*J.*), Leipzig.
Panofka (*Th.*), Berlin †.
Papasliotis (*G.*), Athen.
Parthey (*G.*), Berlin †.
Paucker (*C. v.*), Dorpat.
Perrot (*G.*), Paris.
Pervanoglu (*P.*), Triest.
Petersen (*Ch.*), Hamburg †.
Petersen (*E.*), Dorpat.
Plew (*E.*), Danzig.
Preller (*L.*), Weimar †.
Prokesch-Osten (*Graf v.*), Graz.
Pulszky (*F. v.*), Pesth.
Pyl (*Th.*), Greifswald.
Rathgeber (*G.*), Gotha †.
Rhangabé (*R.*), Berlin.
Rhusopulos (*A.*), Athen
Robert (*C.*), Rom.
Rochette (*Raoul*), Paris †.
Ross (*L.*), Halle †.
Roulez (*J.*), Brüssel.
Ruhl (*L. S.*), Kassel.
Salinas (*A.*), Palermo.

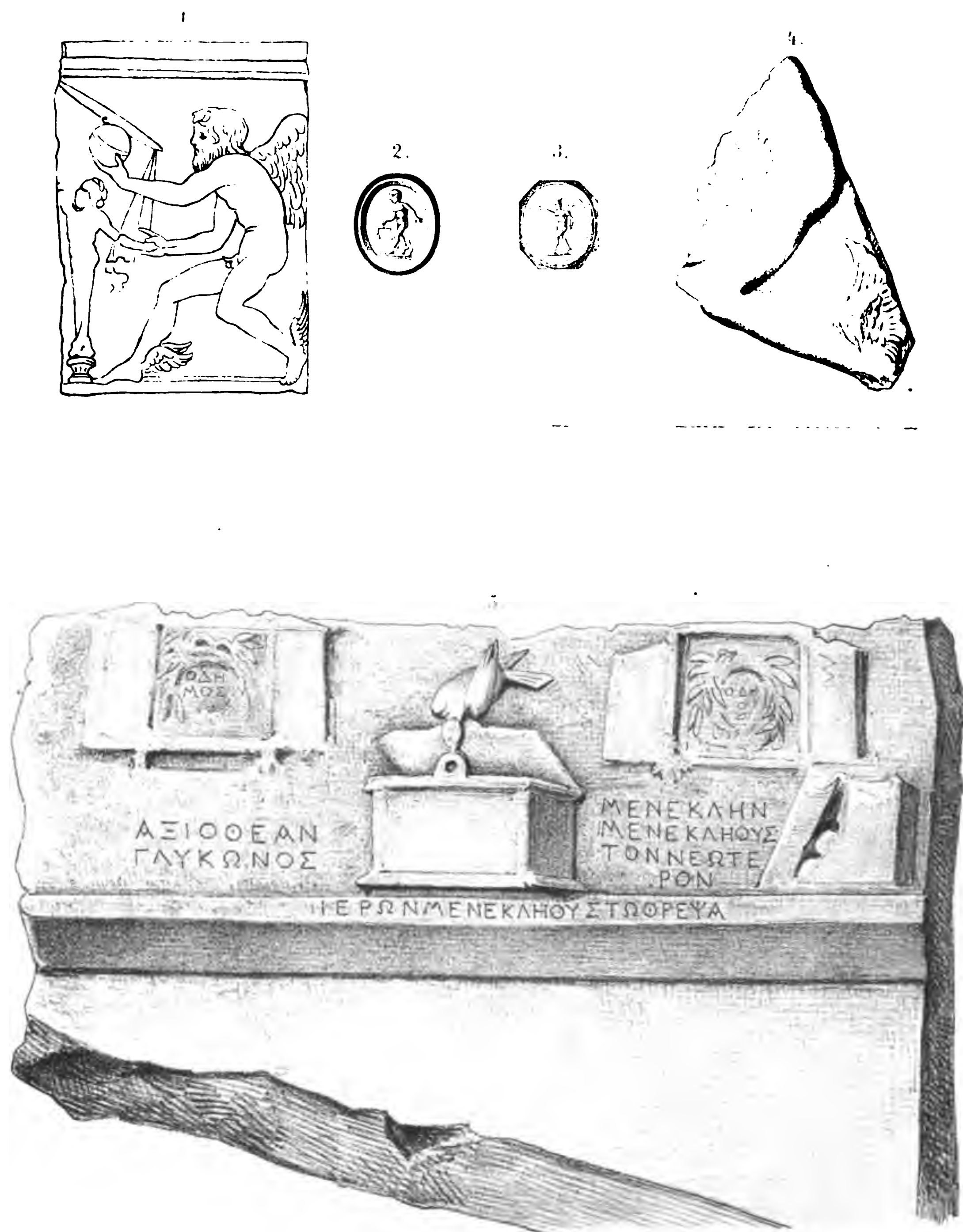
Sallet (*A. v.*), Berlin.
Schaefer (*A.*), Bonn.
Scharff (*G.*), London.
Schillbach (*R.*), Potsdam.
Schlie (*F.*), Waren.
Schliemann (*H.*), Athen.
Schmidt (*L.*), Marburg.
Schmitz (*W.*), Köln.
Schöll (*A.*), Weimar.
Schöne (*A.*), Gotha.
Schöne (*R.*), Berlin.
Schott (*W.*), Berlin.
Schreiber (*Th.*), Palermo.
Schubart (*J. H. Ch.*), Kassel.
Schubring (*J.*), Berlin.
Schulz (*H. W.*), Dresden †.
Schulze (*E.*), Petersburg.
Schwabe (*L.*), Tübingen.
Smith (*S. Birket*), Kopenhagen.
Stark (*K. B.*), Heidelberg.
Stälin (*Chr. F. von*), Stuttgart †.
Stein (*H.*), Danzig.
Stephani (*L.*), Petersburg.
Strack (*H.*), Berlin.
Treu (*G.*), Berlin.
Trendelenburg (*A.*), Berlin.
Urlichs (*L.*), Würzburg.
Velsen (*A. v.*), Athen †.
Vischer (*W.*), Basel †.
Waagen (*G.*), Berlin †.
Wachsmuth (*C.*), Göttingen.
Walz (*Ch.*), Tübingen †.
aus'm Weerth (*E.*), Bonn.
Weil (*R.*), Athen.
Weizsäcker (*P.*), Biberich.
Welcker (*F. G.*), Bonn †.
Weniger (*L.*), Breslau.
Wieseler (*F.*), Göttingen.
Wilamowitz - Möllendorff (*U. v.*), Berlin.
Wilmanns (*G.*), Strassburg.
Witte (*J. de*), Paris.
Wittich (*H.*), Berlin.
Wolff (*G.*), Berlin †.
Wüstemann (*E. F.*), Gotha †.
Zahn (*W.*), Berlin †.
Zangemeister (*K.*), Heidelberg.
Zumpt (*A. W.*), Berlin.

(März 1876).





KAIROS.



1–4. ZUM KAIROS.

5. GRABSTEIN IN SMYRNA.



RÖMISCHE BÜSTE IN PETERSBURG









RELIEF IN PALAZZO COLONNA.





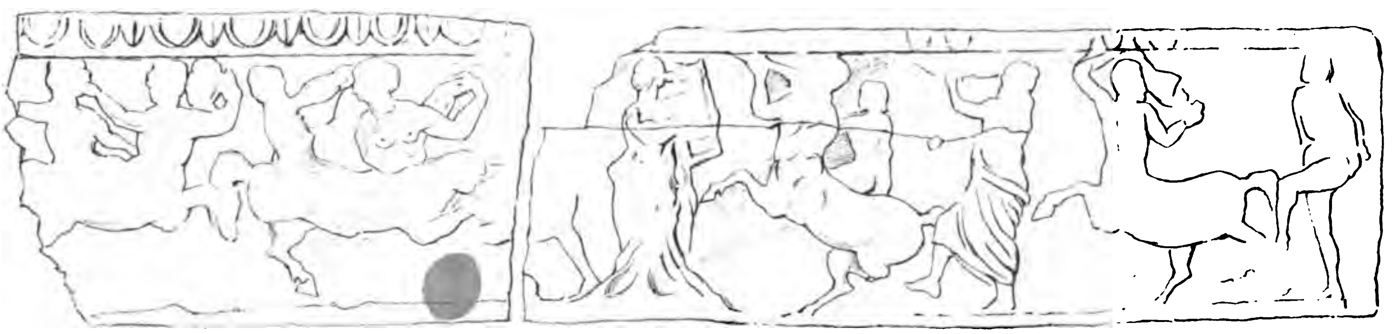




SKULPTUREN VOM DIONYSOSTEMPEL IN TEOS.



II

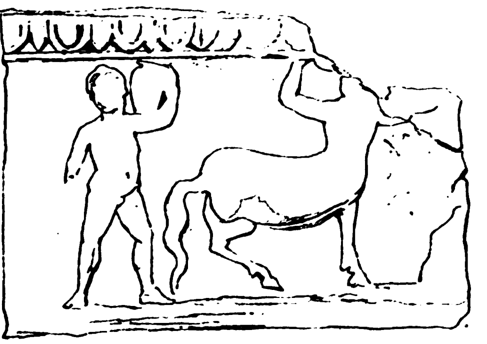


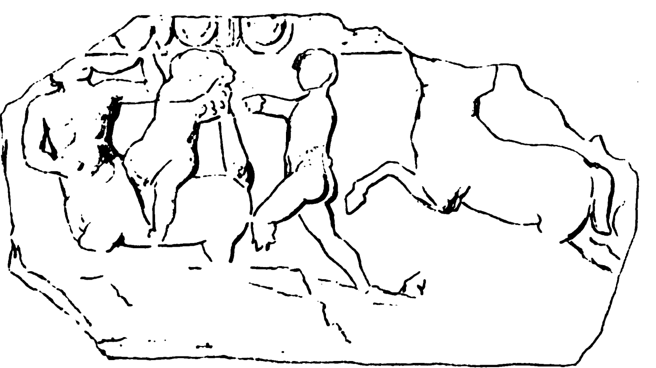
III





IV







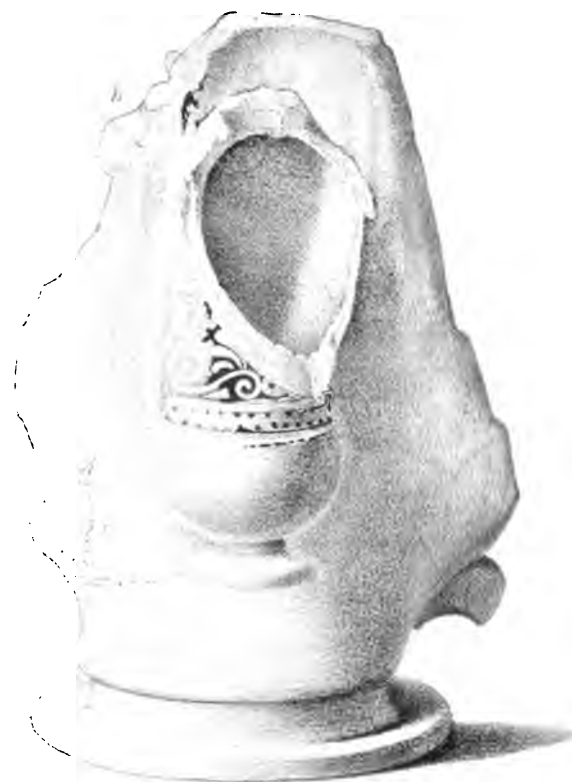
SKULPTUREN VOM DIONYSOSTEMPEL IN TEOS.



APHRODITE ANADYOMENE
Terracottagefäss des k. Museums zu Berlin.

Γ



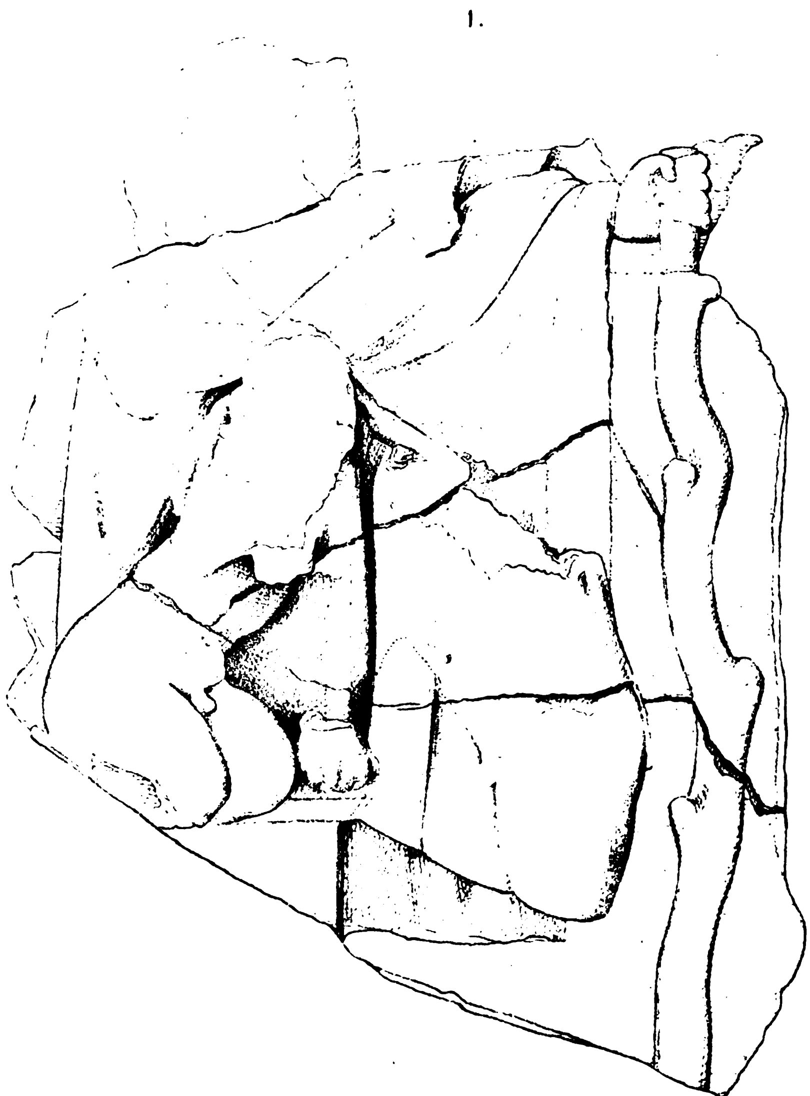




APHRODITE ANADYOMENE

Terracottagefäss in Petersburg.

1.



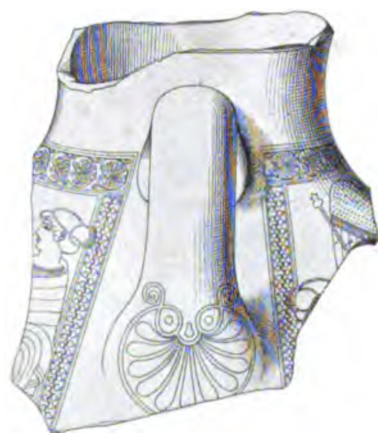
2.



MEDEA.



ADMETOS UND ALKESTIS.







VASENBILD AUS CERVETRI.



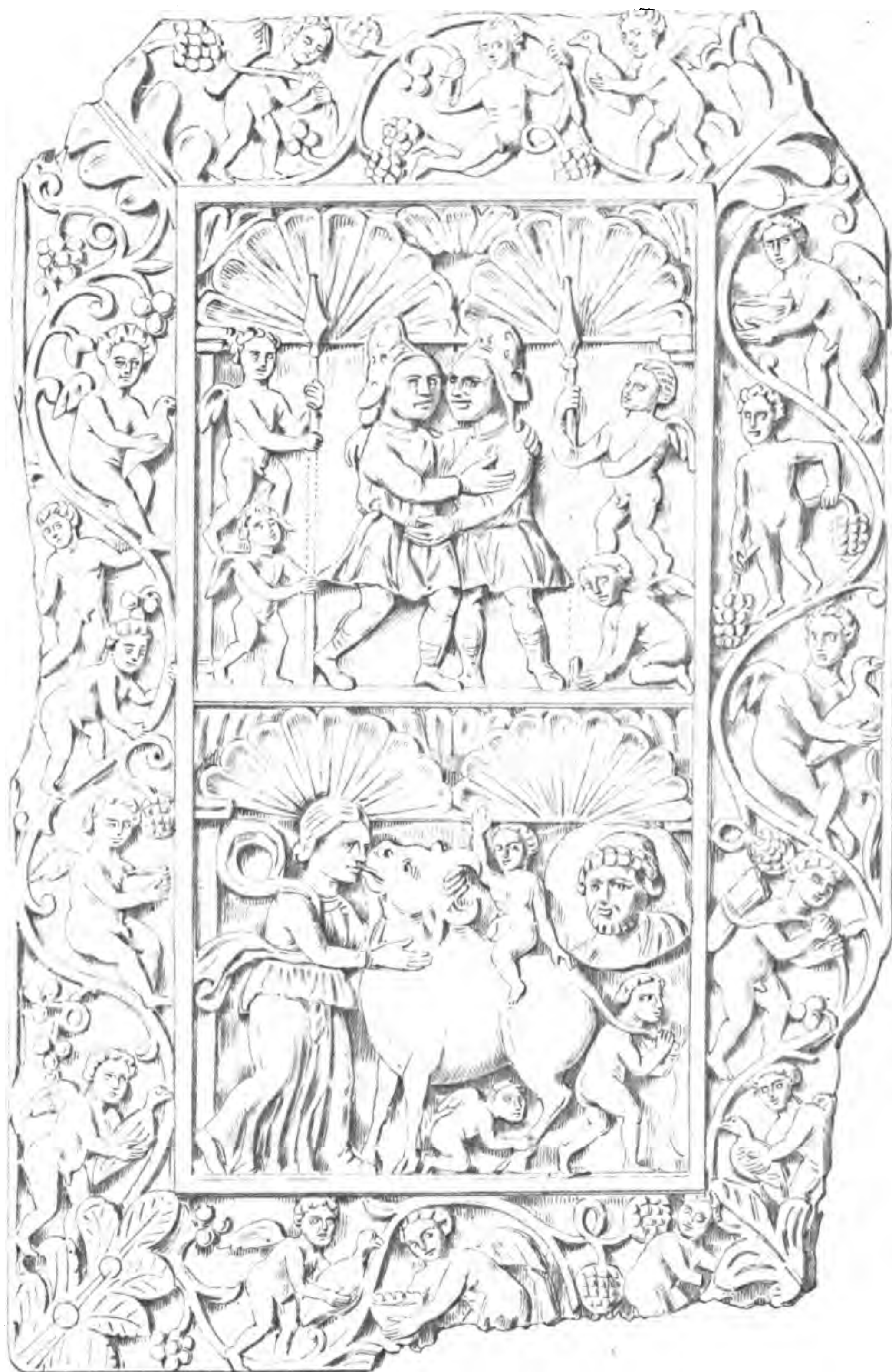








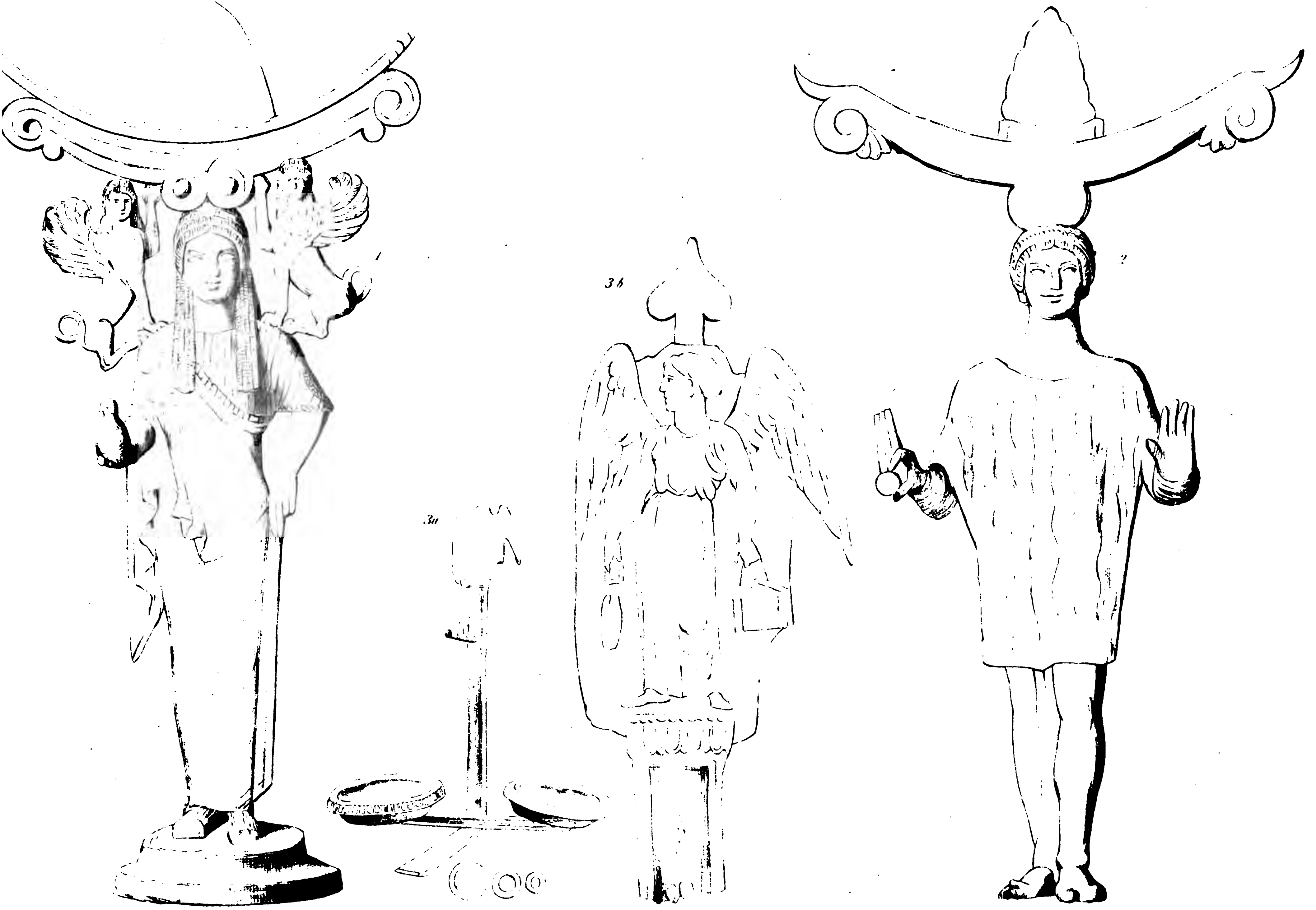
PROBEN GRIECHISCHER KUNST IN INDIEN.



DIPTYCHON IN TRIEST.



IPHIGENEIA IN TAURIS



GRIECHISCHE SPIEGEL.

2.



1.



TERRACOTTEN DES BERLINER MUSEUMS.



